

transcultura_ Kulturelle Schnittstellen zwischen Mexiko und Deutschland: eine Sondierung der deutsch-mexikanischen Kulturbeziehungen

Huffschmid, Anne

Veröffentlichungsversion / Published Version

Forschungsbericht / research report

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Huffschmid, A. (2014). *transcultura_ Kulturelle Schnittstellen zwischen Mexiko und Deutschland: eine Sondierung der deutsch-mexikanischen Kulturbeziehungen*. (ifa-Edition Kultur und Außenpolitik). Stuttgart: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen). <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-51153-0>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

***transcultura_* Kulturelle Schnittstellen
zwischen Mexiko und Deutschland**

**Eine Sondierung der deutsch-mexikanischen
Kulturbeziehungen**

Anne Huffschmid

ifa-Edition Kultur und Außenpolitik

***transcultura_* Kulturelle Schnittstellen zwischen
Mexiko und Deutschland**

**Eine Sondierung der deutsch-mexikanischen
Kulturbeziehungen**

Anne Huffschmid

Impressum

Diese Publikation ist entstanden im Rahmen des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“ und erscheint in der ifa-Edition Kultur und Außenpolitik. Das Forschungsprogramm wird finanziert aus Mitteln des Auswärtigen Amts.

Herausgeber

ifa (Institut für Auslandsbeziehungen),
Stuttgart und Berlin

Autorin

Anne Huffschmid

Redaktion und Lektorat

Carmen Eller
Odila Triebel
Sarah Widmaier
Dorothea Grassmann

Bildnachweis

Umschlag Vorderseite:

Nuremberg Tenochtitlán map, Mariana Castillo Deball,
Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst,
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2013,
Fotografie von Mariana Castillo Deball

Umschlag Rückseite:

Berlin ist super, Fotografie von Anne Huffschmid

Satz und Gestaltung

Andreas Mayer, Stuttgart

Institut für Auslandsbeziehungen

Charlottenplatz 17
70173 Stuttgart
Postfach 10 24 63
D-70020 Stuttgart

info@ifa.de

www.ifa.de

© ifa 2014

ISBN: 978-3-921970-72-0

INHALTSVERZEICHNIS

	Vorwort	4
	Zusammenfassung	6
1.	Transatlantische Verflechtungen – Humboldt revisited	8
2.	Kultur//Bilder	15
2.1	Mexiko jenseits von Folklore und Barbarei	20
3.	Rückblick und Rekapitulation: Kulturelle Kreuzungen und Interventionen seit den 1990er Jahren	22
3.1	Die 1990er Jahre	24
3.2	Die 2000er Jahre	28
3.3	Fazit aus der Rekapitulation	36
3.4	Die mexikanische Seite: Erwartungen und kulturpolitisches Setting	38
3.5	Zum Wissenschaftsaustausch	39
4.	Ausblick: Thematische Schnittstellen	42
4.1	Die urbane Frage/ <i>la cuestión urbana</i> – vom Wert der Stadt/ <i>el valor de la ciudad</i>	43
4.2	Weitere Schnittstellen: Digitalisierung, Gewaltprävention, Grenzkulturen und Kulturdialog	54
4.3	Sparten und Formate	55
4.4	Multizentralität – zur regionalen Diversifizierung	57
5.	<i>Beyond Branding</i>: Grenzgänger und Brückenbauer – Perspektiven kultureller Vernetzung	60
5.1	In Kürze – Desiderate und Empfehlungen	71
	Literaturverzeichnis	74
	Kataloge	76
	Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner	76
	Autorin	78

VORWORT

Kulturelle „Samen“ sollten ausgesät werden, „von denen wir nicht wissen, ob es eine Sonnenblume oder etwas anderes wird“ Jenny Mügel (Goethe-Institut, Programmkoordination, Mexiko-Stadt).

Die gleichzeitige Realisierung eines Deutschland-Jahrs in Mexiko und eines Mexiko-Jahrs in Deutschland bietet die Chance bilaterale Kooperationen, die auf Gegenseitigkeit beruhen, zu realisieren. Hierbei sollten insbesondere wie von Jenny Mügel angeregt ergebnisoffene Projekte im Vordergrund stehen, die oftmals die interessantesten und überraschendsten Prozesse in Gang setzten und bei Projektpartnern wie Öffentlichkeit nachhaltige Effekte erzielen könnten.

Was aber verbindet Deutschland und Mexiko in kultureller Hinsicht? Warum sollten sich Mexikaner für Deutschland und Deutsche für Mexiko interessieren? Welche Bilder und Interessen, gegenseitige Projektionen und gemeinsame Themen prägen die kulturellen Beziehungen zwischen beiden Ländern? Welche Themenfelder und Formate der kulturellen Zusammenarbeit sollten ausgebaut werden?

Die Autorin der vorliegenden Studie, Anne Huffschnid, stellt die bisherigen Schwerpunkte und ausgewählte Projekte der deutsch-mexikanischen Kulturbeziehungen dar. Für zukünftige Kooperationen sollten die kulturellen Schnittstellen wie die urbane Frage in Bezug auf Themen wie Mobilität, Nutzung und Gestaltung des öffentlichen Raums und Partizipation, sowie u.a. die Schnittstellen Digitalisierung von Wissensbeständen, Gewaltprävention, Migration und Kulturdialog beleuchtet werden. Hierfür werden in dieser Studie zahlreiche Ideen, potenzielle Kooperationspartner, Formate, aber auch Handlungsempfehlungen gegeben, um die bisherigen bilateralen Kulturbeziehungen auszubauen.

Das Projekt ist Teil des ifa-Forschungsprogramms „Kultur und Außenpolitik“. Hier setzen sich seit 2010 Expertinnen und Experten mit aktuellen Themen der Auswärtigen Kultur und Bildungspolitik auseinander, mit dem Ziel Wissenschaft, Praxis, Politik und Öffentlichkeit zu verbinden.

Anne Huffschnid, der Autorin der Studie, möchten wir auf diesem Wege herzlich für ihre herausragende Arbeit und ihr Engagement danken. Mein Dank gilt ferner auch meinen Kolleginnen Odila Triebel für maßgebliche konzeptionelle Impulse sowie Sarah Widmaier und Dorothea Grassmann, die das Projekt konzeptionell und redaktionell begleitet haben.

Beim geplanten Deutschland-Jahr in Mexiko sollten, wie von Anne Huffschnid angeregt, neue Zugänge der kulturellen Zusammenarbeit die Neugier auf ein „anderes Deutschland“ wecken, um den Austausch zwischen Deutschland und Mexiko zu befruchten.

Ronald Grätz,

Generalsekretär des ifa

(Institut für Auslandsbeziehungen)

ZUSAMMENFASSUNG

Die Studie sondiert die deutsch-mexikanischen Kulturbeziehungen und identifiziert thematische Schnittstellen, Sparten, Formate und potenzielle Kooperationspartner für transkulturelle Kooperationen. Auf Basis von Interviews mit deutschen und mexikanischen Kulturakteuren und Kulturschaffenden werden folgende Fragen beantwortet: Welche Images und Interessen, gegenseitigen Projektionen und gemeinsamen Themen prägen bislang die deutsch-mexikanischen Kulturbeziehungen? Welche Themenfelder und Formate können für künftige Kooperationen fruchtbar gemacht werden?

Für zukünftige Kooperationen sollten die urbane Frage vom Wert der Stadt, insbesondere Mobilität, Nutzung und Gestaltung des öffentlichen Raums und Partizipation, sowie die Schnittstellen Digitalisierung, Gewaltprävention, Grenzkulturen und Kulturdialog im Fokus stehen. Hierfür werden zahlreiche Ideen, Formate und Handlungsempfehlungen gegeben sowie potenzielle Projektpartner genannt, um die bestehenden bilateralen Kulturbeziehungen auszubauen.

Es sollten neuartige und überraschende Zugänge im Fokus stehen, die Neugier auf Deutschland wecken, nach dem Motto: Deutschland ist anders – lernfähig, divers, weltoffen. Zudem sollte die Diversifizierung des Mexikobilds gefördert werden. Projekte sollten als Open-End-Prozesse angelegt sein und in gemeinsamen, prozessualen Dynamiken entwickelt werden. An die in Mexiko besonders geschätzten Sparten aus Deutschland anknüpfen, wie Musik und Soundkunst, Tanztheater, Theater und Film. Neben der Hauptachse Berlin und Mexiko-Stadt, sollten auch die Städte Tijuana, Monterrey, Guadalajara, San Luis Potosí und Oaxaca in den Kulturaustausch miteinbezogen werden.

1.

TRANSATLANTISCHE VERFLECHTUNGEN – HUMBOLDT REVISITED



Wasserkäfer, Kunstprojekt von Helen Escobedo, Mexiko-Stadt 2002 (Foto: Lente 30/30)

Der Anblick war für Deutsche stets bewegend: Wie Tausende und Abertausende grün-weiß lackierter VW-Käfer, in Mexiko *vochos* genannt, tagaus tagein durch die Straßen von Mexiko-Stadt kurvten, ihre Fahrgäste einsammelten, um sie an einer anderen Ecke der schier endlosen urbanen Landschaft wieder zu entlassen. Drei Leute passten locker auf den Rücksitz, einen Vordersitz gab es nicht, der war für einen leichteren Einstieg ausgebaut. Der *vochito*, wie sie ihn zärtlich taufen, war das Lieblingsauto der weniger betuchten Mexikaner und erfreute sich bis zuletzt auch als Taxi enormer Beliebtheit. Jeder konnte mit dem kleinen Grünen, seit Ende der 1990er auch „Ökotaxi“ genannt, in verschlungene Barrios und entlegene Außenbezirke gelangen, über die Stadtautobahnen sausen oder auch in Staus feststecken. Eines Tages gab es eine Veränderung bei den niedlichen Käfertaxis: Einige von ihnen hatten im Stadtzentrum urplötzlich ein weißes Segel auf dem Dach. Wie kleine Boote glitten sie nun durch den Verkehr der kolonialen Altstadt. Aus den Käfern wurden für ein paar Wochen *Hidrovochos*, Wasserkäfer. Die surreale Umrüstung war Teil eines deutsch-mexikanischen Stadtkunstprojekts, von dem noch die Rede sein wird. Hier sei zunächst nur an das Sinnbild erinnert, in dem sich das Beste zweier Welten zu verbinden schien: deutsche Autos und mexikanischer Humor, Problembewusstsein und ästhetische Vision – in Szene gesetzt von einer visionären Raumkünstlerin, Helen Escobedo¹. Lange Jahre pendelte sie zwischen Hamburg und Mexiko-Stadt und verkörperte wie kaum sonst jemand das Zusammenspiel beider Kulturen.

Was aber verbindet eigentlich Deutschland und Mexiko in kultureller Hinsicht? Warum sollten sich Mexikaner für *Alemania* und Deutsche für Mexiko interessieren? Welche Images und Interessen, gegenseitigen Projektionen und gemeinsamen Themen

prägen bislang die kulturellen Begegnungen zwischen beiden Ländern, welche Themenfelder und Formate wären für den geplanten Austausch – das Deutschland-Jahr in Mexiko, das Mexiko-Jahr in Deutschland – fruchtbar zu machen? Diesen Fragen geht die vorliegende Studie nach.

Mit Blick auf die ‚politische‘ Kultur fallen schon auf den ersten Blick zwei grundlegende Analogien auf: Es handelt sich offensichtlich um Gesellschaften – und Hauptstädte – im Umbruch, im Übergang von der Behauptung autoritärer Einheitskulturen zur Anerkennung demokratischer Vielfalt und Komplexität. Beide sind zudem in Grenzregionen situiert, an den Schnittstellen zwischen Nord und Süd, zwischen Ost und West.

Zudem gilt Deutschland als eines der wenigen Länder in Europa mit einer „lateinamerikanischen Berufung (*vocación latinoamericanista*)“, wie es der derzeit in Mexiko als Gastprofessor tätige Politikwissenschaftler Günther Maihold (GM)² nennt. Gemeint ist damit ein Interesse jenseits ökonomischer Motive an Märkten, Rohstoffen und Produktionsstätten, das sich vielmehr auf die kulturelle Beschaffenheit dieses hybriden, von europäischen Kolonialmächten geprägten und doch seit 200 Jahren um Eigenständigkeit ringenden Kontinents bezieht. Besonders Mexiko mit seiner Geschichte einer doppelten Emanzipation – die Unabhängigkeit 1810, die Revolution 1910 – wurde von weltgebildeten Deutschen als schillernde Kulturnation wahrgenommen:

Als mesoamerikanische Hochkultur, im 19. Jahrhundert als erste unabhängige Republik, in der

1 Helen Escobedo starb im Herbst 2010; siehe zum Lebenswerk der Künstlerin Schmilchuk (2002, 2005).

2 Günther Maihold hat derzeit den vom DAAD gegründeten Wilhelm und Alexander-Humboldt-Lehrstuhl am Colegio de México inne. Gesprächspartner und -partnerinnen werden bei der ersten Nennung mit vollem Namen genannt, im Weiteren dann (in der Regel) nur noch über das Kürzel; dieses kann über den Anhang den Personen zugeordnet werden.

sich ein neues mestizisches Bürgertum (sogar gegen europäische Invasionen) behauptete, Anfang des 20. Jahrhunderts dann als sozialrevolutionäres Labor und Wiege einer lateinamerikanischen Moderne. Dabei speiste sich diese Wahrnehmung nicht nur aus kulturellen Projektionen, sondern auch und vor allem aus Erfahrungen und Verflechtungen.

Als Schlüssel- und Leitfigur der deutsch-mexikanischen Verflochtenheit gilt der 1769 geborene Berliner Naturforscher Alexander von Humboldt. Von März 1803 an war er während seiner insgesamt fünfjährigen Lateinamerika-Expedition fast ein Jahr im damals noch kolonial regierten Vizekönigreich Neuspanien unterwegs.

Auch wenn Humboldt längst als Logo und heute vor allem als Namensgeber für denkbar unterschiedliche Initiativen dient, so sind die kulturellen Kräfte, Prinzipien und auch Widersprüche, die in dieser Figur gebündelt sind, immer noch relevant für das Verständnis transatlantischer Kooperationen.

Zum einen hat der junge Weltreisende mit seiner Neuentdeckung Amerikas und insbesondere Mexikos entscheidend dazu beigetragen, in Deutschland und den europäischen Zentren ein erneuertes Bild von den Kolonien in Übersee zu vermitteln: An die Stelle des Barbarischen trat nun der Fokus auf den Reichtum an natürlichen und kulturellen Ressourcen, auf natürlichen wie auch ästhetischen Ordnungen. Zugleich hat Humboldt im Gastland selbst Einfluss genommen. So veröffentlichte er unter anderem politische Essays und ermutigte die mexikanischen Zeitgenossen in ihrem Streben nach Unabhängigkeit. 1827 erhielt der Berliner Gelehrte dafür zum Dank die mexikanische Staatsbürgerschaft. Genau registriert wurde dabei, dass Humboldt der erste Forschungsreisende war, der sich nicht im Auftrag einer Kolonialmacht auf den Weg in die Neue Welt gemacht hatte, sondern seine

Reisen selbst finanzierte und zudem bis ans Lebensende den transatlantischen Austausch mit Gleichgesinnten pflegte.

So gilt Humboldt weniger als Botschafter denn als Wegbereiter einer neuen aufgeklärten, kosmopolitisch ausgerichteten Wissenskultur, als Grenzgänger und interkontinentaler Netzwerker, der eine Vorahnung von Weltbürgertum und planetarischem Bewusstsein verkörperte, wie besonders der passionierte Humboldt-Experte Ottmar Ette herausgearbeitet hat (Ette 2009). Dabei ging Humboldt als Forscher konsequent empirisch vor, bewegte sich im Feld und generierte ein nomadisches, gleichsam „mobiles Wissen“ (Ette 2001:15), das in erster Linie in akribischen Aufzeichnungen und Datenbanken, Bildern und Karten gründete. Ausgangspunkt war seine grundlegende „Offenheit der Verstehensprozesse“ (ebd. 16), die die eigene Welterfahrung und den eigenen Wissenshorizont als unvollkommen anzuerkennen vermochte. Disziplinäre Grenzen, insbesondere die Trennung zwischen Geistes- und Naturwissenschaft, waren dabei (noch) nicht von Belang. Trotz seines besonderen Interesses an Botanik und Gesteinen hatte Humboldt immer auch die prähispanischen Kulturen, politische Konstellationen oder auch soziale Verwerfungen im Blick.

Als Wissenschaftler arbeitete er transdisziplinär – als Kulturmittler blieb er im interkulturellen, also noch nicht transkulturellen, die eigene Kultur transzendierenden, Raum. Denn er befand sich bei aller Aufgeklärtheit in der „Zwickmühle“ (ebd. 14) des aufgeklärten Europäers, der sich noch immer in einer kolonialen Konstellation bewegte. Dabei blieben die Anderen, hier also die Mexikaner, letztlich Objekte des eigenen Wissens- und Verbesserungsdrangs. Ziel war die Einschreibung der vormaligen Kolonien in europäische „Zivilisiertheit“, womit auch die Vorstellung einer harmonischen Ausbreitung von Weltwirtschaft und Weltkultur einher-

ging – eine Art freundliche Übernahme des Anderen in eine von europäischen Parametern bestimmte „Kosmopolitik“. Jede noch so zivil motivierte Vermessung und Kartierung dient bekanntlich immer auch anderen Erschließungen. Bei aller Begeisterung über das Humboldt'sche Weltbürgertum wird immer mal wieder angemerkt, dass seine Erkundungen auch das Terrain für militärische Invasionen (etwa der USA 1846) bereitet haben oder auch, was womöglich noch gravierender ist, für die Optimierung der Minenwirtschaft durch ausländische Konsortien. Als „uneigennützigsten Boten der Plünderung“ hatte Hans Magnus Enzensberger den Landsmann einmal treffend bezeichnet.³

Dessen ungeachtet gilt Deutschland seit dieser Zeit in Mexiko als pulsierendes Zentrum der europäischen Wissens- und auch Kulturproduktion, mit dem Mexiko, anders als bei anderen Ländern Europas, zudem keine Geschichte von Kolonisierung oder Militärinvasionen verband. Diese Wissensproduktion wirkte bis in die mexikanische Selbstverständigung hinein. So erschloss etwa der Berliner Altamerikanist Eduard Seler (1849–1922) als ein Begründer der Mexikanistik die präkolumbianischen Welten und Kulturen und wurde auch in Übersee zur „Referenz für ein mexikanisches Selbstbewusstsein“ (Scherer 2003: 29).

Als Einwanderer auf der Suche nach einem wirtschaftlichen Auskommen ließen sich deutsche Kaufleute und Landwirte seit Mitte und vor allem Ende des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Regionen Mexikos nieder.⁴ Aus politischen Gründen hingegen gelangten deutsche Hitlergegner Ende der

1930er Jahre nach Mexiko, besonders in die mexikanische Hauptstadt. Diese wurde aufgrund der liberalen Außen- und Einwanderungspolitik des damaligen Präsidenten Lázaro Cárdenas (1934–1940) zum Fluchttort für deutsche und deutschsprachige Kulturschaffende und Antifaschisten. Exilforscher schätzen ihre Zahl auf 1.500. Das waren zwar deutlich weniger als in südamerikanischen Destinationen wie Argentinien, aber dafür trafen sich hier vor allem Schriftsteller, Intellektuelle und Kunstschaffende aller politischen Schattierungen zwischen Trotskismus und Stalinismus. Mexiko wurde zum Hotspot einer florierenden Exilkultur in Übersee. Bekannt wurden in Deutschland literarische Zeugnisse wie „Das siebte Kreuz“ von Anna Seghers oder Egon Erwin Kischs „Entdeckungen in Mexiko“. 1941 gründeten die Exilierten hier den Heinrich-Heine-Club, der sich zu einem blühenden Kulturzentrum entwickelte, später dann die Zeitschrift „Das freie Deutschland“ sowie den Exilverlag „Das freie Buch“ (vgl. Pohle 1986).⁵ Während Kisch und Seghers in das entstehende „neue Deutschland“ zurückkehrten, entschieden sich andere, oftmals jüdische Emigranten und Exilierte – darunter die Übersetzerin Marianne Frenk-Westheim⁶ und ihr späterer Mann, der Berliner Kunstkritiker Paul Westheim – für das Gastland als zweite Heimat.

Viele dieser Dagebliebenen transportierten nicht nur deutsche Kultursplinter nach Mexiko, sondern trugen auch in der einen oder anderen Weise zum kulturellen Selbstverständnis im Gastland bei. So etwa Paul Westheim, dessen kunsthistorische Ab-

3 Hans Magnus Enzensberger: Alexander von Humboldt (1769–1859). In: *Mausoleum*. 37 Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. Frankfurt a.M. 1984, S. 64f., zit. nach: Alexander von Humboldt. *Netzwerke des Wissens*, [Anm. 29], S. 17

4 Heute sollen in Mexiko etwa 200.000 Deutschstämmige leben und zwischen 60.000 und 90.000 von ihnen der deutschen Sprache mächtig sein.

5 Die Ausstellung „Letzte Zuflucht Mexiko. Gilberto Bosques und das deutschsprachige Exil nach 1939“ (Akademie der Künste, 3. Dezember 2012 bis 14. April 2013) rekonstruierte die Exilbiographie einiger zentraler Figuren des deutschen Kulturbetriebs. Vgl. zur Exilgeschichte und der „gegenseitigen Bereicherung“ beider Kulturen auch Hanffstengel/Romero Vasconcelos (1995).

6 Eine filmische Hommage an diese zwischen Sprachen und Kulturen pendelnde Weltbürgerin, die 2004 in Mexiko im Alter von 106 Jahren verstarb, ist der Dokumentarfilm „Die Kaiserin von Mexiko: Mariana Frenk Westheim“ (Anne Huffschild/Christiane Burkhard, 2006).

handlungen die altmexikanische Kultur erstmals als Kunst würdigten und auf eine Stufe mit den bekannten Hochkulturen der alten Syrer oder Ägypter setzten. Ende der 1950er Jahre wurde zum Dank ein Nationalpreis für Kunstkritik nach Westheim benannt.

Wirkmächtige kulturelle Interventionen gab es seit den 1930er Jahren auch auf dem Gebiet der Architektur, etwa durch den aus den USA nach Mexiko eingeladenen zweiten Bauhaus-Direktor Hannes Meyer, über den der Weimarer und Dessauer Geist nach Mexiko gelangten, was sich vor allem in der Grafikwerkstatt Taller de Gráfica Popular niederschlug (vgl. Noack 2009). Der 1939 ebenfalls aus den USA nach Mexiko emigrierte Architekt Max Cetto trug zur Herausbildung einer mexikanischen, unter anderem an Naturmaterialien und -formen orientierten Architektur bei. Der Fotograf Walter Reuter, der auf abenteuerlichen Wegen nach Mexiko gelangt war, und dort bis zu seinem Tod 2005 hochverehrt wurde, gilt als Pionier in der mexikanischen Tanzfotografie; die Fotografin Gertrude Duby hat sich im süd-mexikanischen Chiapas um die ethnologische Fotografie verdient gemacht. Andere Beispiele sind der Maler Wolfgang Paalen, der Theatermacher Michael Flürscheim oder die Schauspielerin Brígida Alexander. Von besonderer Bedeutung für die Kunst im öffentlichen Raum war der 1949 nach Mexiko migrierte Architekt und Bildhauer Mathias Goeritz, der vor allem für seine Großplastiken in Mexiko-Stadt bekannt wurde.

Deutsche Kulturschaffende hinterließen allorten ihre Spuren im mexikanischen Kultur- wie auch im Wissenschaftsbetrieb, etwa mit der Herausbildung einer mexikanischen Germanistik an der Nationaluniversität UNAM. Eine herausragende Rolle spielte hier der gebürtige Wiener und spätere Wahlmexikaner Friedrich Katz, der 1940 mit seiner Familie nach Mexiko floh und sich als Histo-

riker (in Wien, an der HU Berlin und vor allem in Chicago) als einer der anerkanntesten Experten in lateinamerikanischer und besonders mexikanischer Geschichte profilierte. Auch im Alltagsleben des Gastlands finden sich deutsche Prägungen, etwa in der Bäckereikultur oder in den allgegenwärtigen Leierkästen.⁷ Seit den 1990er Jahren wird Mexiko zudem zum Bezugspunkt von an grenzüberschreitenden Prozessen interessierten Künstlern und Künstlerinnen aus Deutschland. Ein Beispiel ist der Filmemacher Werner Herzog, der hier Mitte der 1990er Jahre seinen Plan einer Großproduktion über die Conquista „aus aztekischer Sicht“ vorstellte; dabei sollte das alte Tenochtitlan rekonstruiert werden und nicht weniger als 10.000 Statisten zum Einsatz kommen. Mangels Finanzierung kam das Megaprojekt nicht zustande, doch die Mexikaner waren nachhaltig beeindruckt vom kreativen Größenwahn des deutschen Filmmeisters. Als Überblick zur Vorgeschichte mag dies genügen. Neuere kulturelle Verflechtungen werden im dritten Kapitel ausführlicher rekapituliert.

Doch sind deutsche Interessen an und in Mexiko natürlich auch ökonomischer Natur. Der mexikanische Markt steht für deutsche Exporteure nach Brasilien an zweiter Stelle in Lateinamerika. Umgekehrt ist Deutschland so etwas wie Mexikos Tor in die Europäische Union. 600 Firmen sind in der deutsch-mexikanischen Handelskammer CAMEXA vertreten, 460 von ihnen haben ihren Firmensitz in Mexiko. Insgesamt sind rund 1.300 Firmen mit deutscher Kapitalbeteiligung im Land registriert, die bis zu 120.000 Arbeitsplätze schaffen sollen.⁸ Neben Zukunftsbranchen wie Solarenergie und Umwelt-

7 Einige dieser alltagskulturellen Spuren zeichnet der Dokumentarfilm „Apfelstrudel“ von Janina Möbius (2010) nach.

8 Bei den europäischen Direktinvestitionen der letzten Jahre steht Deutschland an fünfter Stelle nach Holland, Spanien, Belgien und Großbritannien (http://eeas.europa.eu/delegations/mexico/eu_mexico/trade_relation/index_es.htm).

technologien oder auch Traditionsbranchen wie die schon lange in Mexiko ansässige Pharmaindustrie ist die deutsche Automobilindustrie die wichtigste boomende Branche. Volkswagen ließ hier 1964 den ersten Käfer bauen, der letzte für den Weltmarkt produzierte *vochito* lief 2003 vom Band. Ende 1999 kam der New Beetle hinzu.⁹

Es ist vor allem der „lukrative Mix aus Freihandel und niedrigen Löhnen“, wie die Süddeutsche Zeitung (2. Juli 2014) feststellt, der deutsche Autobauer weiterhin nach Mexiko zieht. Volkswagen hat es, schon lange vor dem 1994 in Kraft getretenen Nordamerikanischen Freihandelsabkommen NAFTA, mit seiner Käfer-, Golf- und New Beetle-Produktion vorgemacht. Jetzt zieht die Tochter Audi nach; 2016 soll hier der Geländewagen Audi Q5 in Serie gehen; auch Daimler und sogar BMW wollen demnächst in Mexiko produzieren lassen. International genießt Mexiko dank NAFTA den Ruf eines *frontier market* und gehört als Teil der sogenannten MINT-Gruppe (Mexiko, Indonesien, Nigeria und die Türkei) immerhin zum zweiten Rang der aufstrebenden Ökonomien. Attraktiv macht das Land aus europäischer und vor allem deutscher Sicht auch seine Jugend: Heute sind knapp 40 Prozent der über 110 Millionen Mexikaner und Mexikanerinnen unter 20 Jahre alt. Im demografisch alternden Deutschland hingegen trifft dies gerade einmal auf 18 Prozent zu – Tendenz sinkend.¹⁰

Die vorliegende Studie der deutsch-mexikanischen Beziehungen basiert neben der Sichtung von Archivmaterial, Kulturdokumentationen und ausgewählter Forschungsliteratur vor allem auf Gesprächen mit Kunst- und Kulturschaffenden, Kulturmittlern und Forschenden aus Mexiko und Deutschland, die an bisherigen Schnittstellen kultureller Zusammenarbeit aktiv waren und sind.¹¹ Auch wenn die Künste hier eine besondere Rolle spielen, so wird in der Zusammenstellung von Erfahrungen und Einschätzungen und der Skizzierung relevanter Themenfelder doch ein erweiterter Kulturbegriff unterlegt, der über Kulturproduktion im engeren Sinne auch politische und städtische Kulturen, Alltags- und Medienkulturen miteinbezieht.

Das zweite Kapitel „Kultur//Bilder“ beschäftigt sich mit der Frage, welche wechselseitigen, zuweilen auch widersprüchlichen Kulturbilder sich in den Begegnungen zwischen Mexiko und Deutschland bislang herausgebildet haben, mit besonderem Blick auf die mit Deutschland verknüpften Bilder, Motive und Assoziationen, Kontinuitäten und Mutationen.

Im dritten Kapitel „Rückblick und Rekapitulation“ rekapituliert die Studie am Beispiel ausgewählter Aktivitäten zentrale Erfahrungen und Motive des bilateralen Kulturaustauschs in der Zeit nach der deutschen Wiedervereinigung, also seit Beginn der 1990er Jahre. Dieser Rückblick endet mit einem kritischen Resümee von Erkenntnissen aus bisher bearbeiteten Themen und Formaten.

Im vierten Kapitel „Ausblick: Thematische Schnittstellen“ werden mögliche Anschlussstellen mit Blick auf das geplante Deutschland-Jahr in Mexiko beleuchtet. Welche neuen Themenfelder, aber auch Arbeitsweisen und Formate, erscheinen

9 Diese transatlantische Kooperation zwischen der VW-Stadt Wolfsburg und dem mexikanischen Werk in Puebla war 2003 Anlass für ein Kunstprojekt, das sich mit Arbeitsmigration und Alltagskulturen beschäftigt; gezeigt wurde der erste Teil (über die mexikanische Gemeinde in Wolfsburg) in der Ausstellung *Appropriated Spaces*, zwischen August und November 2003 im Kunstverein Wolfsburg.

10 Quelle: Statistisches Bundesamt 2013 (http://www.bib-demografie.de/SharedDocs/Publicationen/DE/Broschueren/bevoelkerung_2013.pdf?__blob=publicationFile&v=12)

11 Insgesamt wurden zwischen Februar und August 2014 rund 35 Expertengespräche geführt, transkribiert und ausgewertet. Ein Überblick über die Gespräche findet sich im Anhang.

für deutsch-mexikanische Kulturkooperationen aussichtsreich und vielversprechend? Ausführlicher skizziert wird als zentrale Achse die „urbane Frage“, für die denkbare thematische Verzweigungen (wie Mobilität, öffentlicher Raum oder Partizipation) und mögliche Partner auf beiden Seiten aufgeführt werden. Daneben werden eine Reihe weiterer Achsen und Formate angeführt, die sich in der Recherche herauskristallisiert haben.

Im fünften Kapitel „*Beyond Branding*“ geht es schließlich um die Chancen einer kulturpolitischen Konzeption, die jenseits eines traditionellen *Nation-Branding* vor allem auf Nachhaltigkeit und gemeinsame Wissensproduktion setzt. Einen Ansatzpunkt für eine solche zweigleisige Konzeption bietet insbesondere die Tatsache, dass parallel zum Deutschland-Jahr in Mexiko ein Mexiko-Jahr in Deutschland stattfinden soll. Von besonderem Erkenntniswert sind dabei die Erfahrungen von Künstlern und Künstlerinnen, die an Schnittstellen zwischen beiden Kulturen bereits interessante künstlerische Übersetzungen hervorgebracht haben. Drei Beispiele für solche Grenzgänge/r, die „deutsche“ oder „globale“ Themen in die Sprachen der Kunst übersetzen, werden vorgestellt. Die Studie schließt mit Desideraten und Empfehlungen.

2.

KULTUR//BILDER

Grenzüberschreitende Kulturbegegnungen zwischen Verschiedenen sind ohne kulturelle Projektionen und damit einer immer auch stereotypen (also unterkomplexen, vereinfachenden) Wahrnehmung des und der Anderen kaum vorstellbar. Im Folgenden geht es somit weniger um die Entlarvung oder Richtigstellung „falscher“ Bilder von Deutschen oder Mexikanern als vielmehr um ihre Bewusst- und Sichtbarmachung als positive wie negative Kulturbilder. Denn wer kulturelle Images differenzieren und aktualisieren will, muss wissen, welche Kulturbilder bislang wirkmächtig sind und kulturelle Erwartungen prägen.

Welche Bilder also zirkulieren in der Cloud verfügbarer kultureller *Imaginos*, wie die lateinamerikanische Anthropologie die Bündel sozialer Bilder, Vorstellungen und Narrative nennt¹², welche resultieren aus der Rezeption kultureller Produktionen? Und welche neuen Bilder entstehen in der kulturellen „Kontamination“, also aus der Begegnung und Erfahrung miteinander? Welche Irritationen, Lern- und Überraschungseffekte ergeben sich dabei?¹³ Und was lässt sich wiederum aus der rückspiegelnden Wahrnehmung durch die Anderen über das Eigene lernen? Da sowohl Erfahrungen wie auch Werte niemals widerspruchsfrei sind, können auch die hier behandelten Kulturbilder – besonders die Assoziationen, die den Befragten zu Deutschland in den Sinn kamen – nur widersprüchlich und spannungsgeladen sein.

Wenig überraschend sind die Expertisen und Eigenschaften, die Deutschland und den Deutschen allgemein zugeschrieben werden, vor allem auf dem Gebiet der Technik und Technologie, aber auch in den Schulen des Denkens (Philosophie, Dichtung)

wie des Designs (Bauhaus). Insgesamt dominiert das Gesamtbild einer vergleichsweise gut organisierten Moderne, die von Machtbewusstsein und -techniken ebenso durchdrungen ist wie von der Vorstellung einer grundsätzlichen Plan- und Organisierbarkeit des Lebens und Arbeitens. Politisch koexistiert eine durchaus skeptische Wahrnehmung der deutschen Weltmachtstellung mit der Bewunderung für demokratische und parlamentarische Kultur.

In kultureller Hinsicht ist das Deutschlandbild bei Kunstschaffenden, noch vor dem direkten Kontakt, geprägt von den bildenden Künstlern der deutschen Moderne (genannt werden George Grosz, Otto Dix und Hannah Höch, aber auch Joseph Beuys oder Anselm Kiefer) und hier vor allem durch einen besonderen Umgang mit dem Material:

„Ich kenne kein anderes Land, in dem die Künstler so mit den Materialien umgehen wie die Deutschen – eine menschliche, warme, poetische und zugleich sehr konzeptuelle Umgehungsweise“,

meint der Künstler Erick Meyenberg (EM). Zudem gilt *Alemania* als Meisternation für alte wie neue Musik; als größter Einfluss auf die Entwicklung elektronischer Musik in Mexiko wird immer wieder die Band Kraftwerk genannt. Bei näherer Betrachtung der einzelnen Aussagen fächert sich dieses – fast durchweg positiv konnotierte – Gesamtbild in eine Reihe interessanter Polaritäten auf.

Eine erste, grundlegende Polarität ist die zwischen dem Topos der Kreativität und dem der Disziplin. „Wenn ich etwas mit Deutschland verbinde, dann ist es die Disziplin“, bemerkt der mexikanische Künstler Abraham Cruzvillegas (AC), ein ehemaliger DAAD-Stipendiat in Berlin. Das ist keineswegs pejorativ gemeint, sondern wird mit Eigenschaften wie Großzügigkeit, Effizienz und Qualitätsbewusstsein assoziiert wie auch mit der

12 Vgl. zur theoretischen Grundierung und empirischen Anwendung dieser Begrifflichkeit Vergara Figueroa (2001)

13 Zur Frage der kulturellen Projektionen vgl. auch Hufschmid/Keinath/Bothe (1991) und Hufschmid (2006)

Bereitschaft, „immer zu arbeiten“. Als liebevoll ironische Selbstbeschreibung wird der – von einem deutschen Freund übernommene – Rittersport-Slogan „quadratisch, praktisch, gut“ vorgeschlagen. Der mexikanische Philosoph und Medienkünstler Javier Toscano (JT) spricht von einer „Disziplin des Denkens“ sowie, komplementär dazu, von einer „Disziplin der Empfindsamkeit“, also von der deutschen Bereitschaft, sich in die „eigene Subjektivität zu versenken“ und damit die „Neuformulierung von Erfahrung“ zu ermöglichen. Auch die Unmittelbarkeit und das viel zitierte Chaos in Mexiko-Stadt seien natürlich eine Quelle der Inspiration. Denken als Geistestätigkeit aber sei in Mexiko eher „ein Luxus“ (JT), der im Alltag nicht vorgesehen sei.

Weitere Polaritäten sind der Eindruck von Effizienz und Organisationstalent (Krisenmanagement, Wiederaufbau), zugleich aber auch einer erhöhten Experimentierfreudigkeit, von Technik-Perfektionismus und Solidität, zugleich aber auch Pioniergeist und Innovation. Dieser Widerspruch zeigt sich besonders bei der Wahrnehmung der viel gerühmten deutschen Soundkunst. Hier konstatiert der mexikanische Soundkünstler und ehemalige DAAD-Stipendiat Israel Martínez (IM) bei aller Bewunderung auch eine gewisse Tendenz zu einer „Ode an die Technologie“. Als wegweisend beschrieben wird zugleich der analytische Zugang zu audio-visuellem Material bei dem deutschen Video-Pionier Harun Farocki.¹⁴

Immer wieder genannt wird die in Deutschland allgegenwärtige Präsenz der Geschichte, die durchaus in eine gewisse „Geschichtsbesessenheit“ münden könne. Zugleich aber konstatieren die Befragten so etwas wie einen Willen zum Fortschritt, die stets bewunderte Kraft und Kapazität zur Überwindung historischer Notlagen, das „Herauskommen aus den

Ruinen“ (AC) oder, wie der in Berlin ansässige mexikanische Deutschlandkorrespondent Yaotzin Botello (YB) es nennt, das Staunen darüber, wie Deutschland sich trotz „der Schwere der Vergangenheit zu einem modernen Land gewandelt habe“. Widersprüchlich mutet auch an, wie Deutsche zum einen mit emotionaler Zurückhaltung und kühler Strukturiertheit in Verbindung gebracht werden, zum anderen mit der Verbindlichkeit „besonderer Wärme“ (EM) und einer überdurchschnittlichen „Neugier nach außen, auf andere Länder“ (JT).

Die Überzeugung von der Regulierbarkeit des Alltags mündet aus mexikanischer Sicht allzu oft in einen exzessiven Bürokratiekult und damit auch in Kuriositäten wie Hundesteuer oder eine überdetaillierte Verkehrsordnung. Zugleich aber sehen viele Befragte das Leben in Deutschland durch eine ausgeprägte und liberale Kultur des Öffentlichen bestimmt. Diese zeigt sich etwa in der Lust am öffentlichen Streiten in Talkshows („ähnlich obsessiv wie die US-Amerikaner mit den Gerichtsprozessen“, YB) oder auch in einer vergleichsweise ungeordneten Freikörperkultur. Die Neigung zu Arroganz und „Sendungsbewusstsein“, wie sie Ingrid Spiller, langjährige Bürochefin der Heinrich-Böll-Stiftung in Mexiko (IS) beobachtet, insbesondere bei deutschen Spezialthemen wie Umwelt, paart sich mit einem für Mexikaner oft überraschend zurückhaltenden Patriotismus (YB).

Prägend für neuere Kulturbilder jenseits dieser Vor(ein)stellungen, die auch Unerwartetes in den Blick rücken und interessante Reibungen erzeugen, sind oftmals Erfahrungen im städtischen Alltag. Diese machen mexikanische Kulturschaffende vor allem in und mit Berlin. Die deutsche Hauptstadt wird so zum Vehikel kultureller Horizonterweiterung und neuer Deutschlandimpressionen, die über Rückkehrer und kulturelle Kooperationen nach Mexiko zurückgespiegelt werden. Ungewohnt

¹⁴ Farocki wurde in Mexiko, wenige Monate vor seinem Tod im Juli 2014, mit einer großen Ausstellung und Retrospektive gewürdigt.

sind besonders für Mexikaner aus dem Moloch ihrer eigenen Hauptstadt die porösen Berliner Stadtlandschaften¹⁵, ihre Weitläufigkeit, die vielen „Zwischenräume“ und „Übergänge“ (AC). Als symptomatisch für die Kombination aus Effizienz und *laissez faire* erscheint das Berliner Flughafendreieck: der eigentlich längst überlastete, aber immer noch funktionierende Flughafen Tegel („Ich liebe es, wie klein er ist“, AC) und als sein Gegenpol die ungeheure Freifläche des stillgelegten Flughafens Tempelhof, „der alles mit allem verbindet und aus dem nichts ausgeschlossen wird“ (AC), ein in seiner Offenheit geradezu emblematischer städtischer Raum. Hinzu fügen lässt sich hier noch die Groß- und Dauerbaustelle des neuen Großflughafens im Süden Berlins, an dessen permanenter Unfertigkeit sich für Außenstehende der Mythos des deutschen Perfektionismus bricht.

Über die fehlende Dichte staunt die zwischen Berlin, New York und Mexiko pendelnde Künstlerin Julieta Aranda (JA): „Da bist du in einer der geschäftigsten Straßen Berlins und es sind kaum Menschen auf den Straßen“ – jedenfalls im Gegensatz zum hochverdichteten New York und auch zu der – im Gegensatz zu anderen Megastädten ja eher noch weitflächigen – mexikanischen Hauptstadt. Auffallend ist für die mexikanische Kunstschaffende stets das Phantasma der Teilung, die „immer präsente Abwesenheit der Mauer“ (AC) und die überall konstatierte „Lebendigkeit der Ruinen“ (AC), die von den Schichten der Vergangenheit, aber auch, etwa in Gestalt von Bauruinen, von abgestorbenen Visionen zeugen können.

Als unerwartet beschreiben viele der Befragten den allgegenwärtigen Einfluss der Natur auf das städtische Leben in Deutschland, besonders in Berlin. Gemeint ist zum einen der Einfluss der Jahreszeiten auf Gemüt und Verhalten der Berliner, das Trauma der endlosen und verdunkelten Wintermonate wie auch die „Euphorie des Frühlings“, der in Mexiko immer nur „eine Schaufensterdekoration“ (EM) gewesen sei. Zum anderen meint urbane Natur die allgemeine Zugänglichkeit der Kanäle und Seen, die Ahnung von Wildnis in der Begegnung mit Füchsen, die urbanen Wälder und Parks, all die unbebauten und jeder urbanen Funktionalität entzogenen Orte, an denen Bewohner und Besucherinnen den öffentlichen Raum immer wieder aufs Neue „als Raum der Freiheit konfigurieren“ (AC). Registriert werden die Freiheit, sich in einen der vielen Parks legen zu können, zu grillen oder zu skaten, die Paraden und Demonstrationen oder auch das schon legendäre Selbstbewusstsein deutscher Fahrradfahrer. Der Verzicht auf ein Auto erscheint hier nicht als Ausdruck ökonomischer Eingeschränktheit, sondern urbaner Souveränität.

Die Zivilität und Unbekümmertheit des Berliner Stadtraums fällt besonders Künstlern aus gewaltgeplagten Region auf, wie etwa Israel Martínez, der aus Guadalajara stammt, der zweitgrößten Stadt Mexikos, die seit einigen Jahren von Gewaltexzessen heimgesucht wird. Zugleich erkennen andere eine, im Vergleich zu Mexiko, effektivere Kontrolle des Stadtraums, in dem öffentliche Interventionen kaum jemals unbemerkt von Ordnungskräften bleiben. Daraus ergibt sich, so beobachtet etwa die Künstlerin Verena Grimm, ein interessanter Widerspruch zwischen Freizügigkeit und Regulierung, als

¹⁵ Über die Seelenverwandtschaft und die Kontraste zwischen Berlin und Mexiko-Stadt, die beide als urbane Ruinenlandschaften auf Abwesendes verweisen, schreibt die Schriftstellerin Carmen Boullosa, die in den 1990er Jahren als DAAD-Stipendiatin in Berlin lebte (Boullosa 1997).

„Herausforderung, Grenzen zu durchbrechen und sich neu zu erfinden, die Fähigkeit, sich zu verteidigen und sich einer kontrollierenden historischen Umgebung zu entziehen, von der – obwohl hier jedes Tier, jeder Baum und jeder Bewohner irgendwie katalogisiert ist – doch die Möglichkeit der Neuerfindung, der Öffnung, Freiheit und der Qualität des Seins und Daseins (*ser y estar*) ausgeht“.¹⁶

Zugleich registrieren auch mexikanische Kulturschaffende die unübersehbare Veränderung der Stadt seit Ende der 2000er Jahre: die Überformung einzelner Stadtteile durch den massiven Kurzzeit- aber auch künstlerisch ambitionierten Langzeittourismus, der sich auf Infrastrukturen und Mietspiegel auswirkt, Preise allerorten in die Höhe treibt und kreative Milieus auszutrocknen droht – durchaus analog zu manchen Quartieren in der mexikanischen Innenstadt. Auch hier wird seit einigen Jahren über das Gespenst der Gentrifizierung diskutiert, in Gestalt der – stadtpolitisch gewollten – Ansiedlung von Bars und Boutiquen, Clubs und Galerien in der Altstadt oder in besonders attraktiven Quartieren, die auf einen internationalen Jugend- und Kulturtourismus zugeschnitten sind. So wird die deutsche Hauptstadt einerseits „als immer weniger deutsche und zunehmend globale Stadt“ (AC) wahrgenommen, die immer mehr den Touristen, aber zugleich auch den Migranten gehört. Andererseits bleibt Berlin in seinen charakteristischen Geschichtsrissen und Doppelungen doch stets ‚die‘ „emblematisch deutsche Stadt“ (AC).

Einen interessanten Bruch mit dem Klischee vom deutschen Machertum stellt die Beobachtung einer geradezu zelebrierten Gemächlichkeit im deutschen Sommer dar. „Die Leute waren geradezu Profis

darin, die Zeit zu verschwenden und einfach nichts zu tun“, bemerkt Israel Martínez.¹⁷ Oder anders formuliert: Die urbanen Müßiggänger würden ihre Zeit eben nicht in als Arbeit zu definierende Tätigkeiten investieren, sondern „in die eigene Gesundheit, Freunde oder das Genießen des öffentlichen Raums“ (IM). Diese Lässigkeit und zur Schau gestellte Lebenskunst gehe jedoch, zumindest in einer Stadt wie Berlin, nicht selten mit dem Kultivieren einer „ewigen Jugendlichkeit“ (EM) einher und mit einer Kultur der – besonders im so genannten Kreativbereich – Dauerimprovisation, die auch zur Pose werden können. Als Mythos erwiesen habe sich das (Selbst-)Bild von Berlin als Kunstmetropole, in der stets künstlerische Innovationen zu finden seien. An den etablierten Kunstorten gebe es vor allem etablierte Positionen zu sehen oder einen trashigen „Berliner Stil“ (EM), der ästhetisch oft wenig Neues hervorbringe. Einzigartig sei hingegen die Straße als Display anonymer künstlerischer Interventionen, wo – wie in einer Art Freiluftgalerie – immer wieder kleinere und größere Überraschungen zu finden seien.

Eine interessante Parallelität zwischen zwei so klischeeträchtigen wie erfahrungsgesättigten Kulturbildern, die Korruption in Mexiko und die Bürokratie in Deutschland, nennt die in Berlin lebende Künstlerin Mariana Castillo Deball (MCD). Dabei erfülle die viel zitierte Kultur der Korruption eine ähnlich regulierende Funktion wie die deutsche Bürokratie, beides seien „Systeme des Überlebens und des Ausgleichs“ (MCD). Beide stellen wirkmächtige Systeme mit einer jeweils eigenen Logik dar, deren Regeln man – insbesondere als Ausländerin – kennen oder lernen müsse. Würden diese befolgt, verspreche dies Sicherheit, Beständigkeit oder Berechenbarkeit – was aber in beiden Fällen, so Castillos Beobachtung, letztlich „illusionär“ sei.

16 Zitat aus der unveröffentlichten Textsammlung „*Muevate por tu ciudad*“ (2014), die neun Essays mexikanischer Autorinnen und Autoren über Berlin versammelt.

17 Zu diesem Phänomen hat Martínez eine Video-Installation mit dem Titel „*spend time, waste time*“ für die DAAD-Galerie erstellt (<https://vimeo.com/58076752>).

Die hier referierten Eindrücke und Bilder von der Kulturnation *Alemania* sind überwiegend im mexikanischen Bildungsbürgertum anzutreffen, also jenen Mitgliedern der Bildungs- und Kultureliten, die von den Früchten des kulturellen Austauschs bislang profitierten, die klassische Musik und philosophische Diskurse rezipieren und für die weder Kritische Theorie noch Neuer Deutscher Film Fremdworte sind. In anderen sozialen Schichten ist deutsche Kultur eher wenig bekannt, auch weil sie – im Unterschied zu anderen Ländern Europas oder auch Nordamerikas – kaum international anschlussfähige Populärkultur hervorgebracht hat. Die einzige, wenn auch signifikante, Ausnahme ist die Punk- oder Techno-Kultur. Ansonsten aber reiche das wenige Wissen „nicht einmal für Stereotypen“, sagt der Literaturwissenschaftler Friedhelm Schmidt-Welle (FSW).

Was in eher kulturfernen Milieus mit Deutschland assoziiert wird, ist somit auch in Mexiko der verbreitete Dreisatz „Dichtung, Denken, Autobauen“ (GM), zu dem sich oft noch der deutsche Faschismus gesellt: Noch heute werden deutsche Besucher, etwa bei Taxifahrten, regelmäßig auf Adolf Hitler angesprochen, nicht selten mit gewisser Bewunderung für dessen industrielle Leistungen. Dieser aber bleibt jedoch insofern ein eher exotistisches Sprengsel, da der deutsche Faschismus in Mexiko, das im 20. Jahrhundert weder Krieg noch Diktatur erlebt hat, kaum mit eigenen Erfahrungen kurzgeschlossen werden kann.

2.1 Mexiko jenseits von Folklore und Barbarei

Weniger widersprüchlich und dafür deutlich binärer strukturiert ist wiederum das Mexiko-Bild in Deutschland. Dieses habe sich, so Schmidt-Welle, seit Mitte des 19. Jahrhunderts „im Grunde nicht geändert“ (FSW)¹⁸. Variiert werde stets das alte Schema zwischen einem folklorisierten „Paradies“ und einer barbarischen „Hölle“. Das Barbarei-Klischee verdanke sich unter anderem der Hinrichtung des auf Betreiben Napoleons III nach Mexiko exportierten und dort eher unglücklich regierenden Kaisers Maximilian (1864-1867). Verstärkt wurde es durch die als „entfesselt“ imaginierte mexikanische Revolution und werde seitdem immer wieder aktualisiert – durch politische Morde oder, vor allem in den letzten Jahren, durch den eskalierten Narco-Terror, der auch durch die internationalen Medien geht. Die mexikanische Moderne oder gar Postmoderne hingegen sei in der deutschen Wahrnehmung kaum angekommen. Noch die Utopien blieben oft vormodernen Bildern verhaftet. So werde sogar eine Ikone der Moderne wie die Künstlerin Frida Kahlo, auch angesichts ihrer „indigenen“ Selbstinszenierung eher mit naiver Malerei oder mit einer triebhaften Surrealität assoziiert.

Diesen Eindruck kann Julieta Aranda, die sich selbst gegen jede geografische Zuordnung verwehrt, nur bestätigen. Bei Künstlerpositionen aus Lateinamerika und besonders Mexiko gebe es immer die Erwartung an „eine Prise Unschuld, an etwas Autochtones – und natürlich, selbst wenn es Konzeptkunst ist, soll es immer etwas mit Herz sein“ (JA). Symptomatisch dafür war eine Begebenheit vor einigen Jahren, als man sie während der Frida-Kahlo-Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau fragte, ob sie ein deutsches Fernsehteam durch die

¹⁸ Vgl. zum Mexiko-Bild in der internationalen Kulturproduktion den von Schmidt-Welle herausgegebenen Band (Schmidt 1992).

Bilderschau führen könne. Mit Kahlo hat die Konzeptkünstlerin Aranda indes nicht mehr gemein als das Geschlecht, den Künstlerberuf und den Zufall, in Mexiko geboren worden zu sein.

In Mexiko tätige Mittler, deren Wahrnehmung sich nicht an Klischees, sondern eigenen Erfahrungen ausrichtet, berichten hingegen von einer komplexen und überaus selbstbewussten Kulturnation, in der, wie der Leiter des Goethe-Instituts, Reinhard Maiworm (RM) sagt, „Kultur kein Luxusgut“ sei. Deren „Relevanz und Eigenständigkeit“ werde niemals angezweifelt. Sowohl in den Alltagskulturen wie in der Kulturproduktion gebe es ein ausgeprägtes und durchaus schichtübergreifendes Bewusstsein davon, „woher man kommt“ (IS) und „für die eigene Kultur“ – in kulinarischer, ästhetischer wie auch historischer Hinsicht.

Einen imagepolitischen Wandel auf Seiten der mexikanischen Regierung konstatiert der „Länderbericht Mexiko“, der im März 2014 im Rahmen einer Sondierung der Kulturbeziehungen der Europäischen Union veröffentlicht wurde. An die Stelle des Leitbilds der kulturellen Diversität, das mit ethnischen Mischungen und Hybridität assoziiert wurde (Schneider 2014: 4), solle nun ein Wechsel hin zum Bild eines „vereinigten Mexikos“ (*México unido*) vollzogen werden. Eine solche „nationale Marke“ solle, so der Bericht, dem international kursierenden „Negativimage eines gewalttätigen Mexikos“ entgegengesetzt werden. Derlei Barbareiklischees werden in der internationalen Medienberichterstattung über den so genannten „Drogenkrieg“ zweifellos reproduziert. Außer Frage aber steht zugleich, dass die mexikanische Gesellschaft seit 2007 von einer beispiellosen Gewalteskalation erschüttert wird, die sich durchaus als Barbarisierung beschreiben lässt und mittlerweile auch Regionen erfasst, die bislang wenig Erfahrung mit

organisierter Kriminalität hatten.¹⁹ So stellt sich für die mexikanische wie auch für die internationale Kulturpolitik die Frage, welche Rolle Kultur und Kulturaustausch – und zwar jenseits aller imagepolitischen Kalküle – zur Prävention und Bekämpfung von Gewalt spielen können.

19 Vgl. zu den Hintergründen und gesellschaftlichen Auswirkungen dieser Eskalation u.a. den Band Huffscheid et al. (2012)

3.

RÜCKBLICK UND REKAPITULATION: KULTURELLE KREUZUNGEN UND INTERVENTIONEN SEIT DEN 1990ER JAHREN

Wie die Politikwissenschaftlerin Iliana Hernández in ihrer Doktorarbeit über die kulturellen Beziehungen beider deutscher Staaten zu Mexiko in der Zeit zwischen Kriegsende und Mauerfall herausarbeitet (Hernández 2014), hat Mexiko von ihrer Systemkonkurrenz geradezu profitiert: Beide Länder haben sich auf mexikanischem Boden „nicht als kalte Krieger gegenübergestanden“ (IH), sondern vergleichsweise friedlich – und komplementär, da ihre Kulturpolitiken sehr unterschiedlich konzipiert waren. Ermöglicht wurde diese produktive Rivalität im Kulturbereich durch die Tatsache, dass Mexiko „nie prioritär für beide Länder war“ (IH) und der Austausch daher weniger von ideologischen oder ökonomischen als vielmehr von persönlichen und kulturellen Vorlieben bestimmt war.

Das Außenministerium der BRD, das schon 1953 die diplomatischen Beziehungen zu Mexiko aufgenommen hatte, förderte ab 1955 die in Mexiko ansässigen Alexander-von-Humboldt-Institute, die von Nachfahren deutscher Einwanderer gegründet worden waren und weniger als Vermittler denn als Bewahrer des deutschen Kulturerbes dienten. Zudem herrschte in Deutschland zu dieser Zeit noch der so genannte Trägerpluralismus. Das heißt: Einzelne Städte unterhielten unabhängig vom Außenministerium Beziehungen zu Mexiko. Anfang der 1960er Jahre wurden die ersten Kulturtage (*jornada cultural*) an der mexikanischen Nationaluniversität UNAM organisiert, was zu einem gewissen Aufruhr bei einem Teil der politisierten Studentenschaft führte, die die BRD mit einer „antisozialistischen“ Politik assoziierte. Die Gründung des Goethe-Instituts in Mexiko-Stadt im Jahre 1966 – einige Jahre vor der Neuausrichtung der auswärtigen Kulturpolitik in den 1970er Jahren von der „Einbahn“ in die kulturpolitische „Zweibahnstraße“ – erleichterte die Überwindung eines solchen Blockdenkens. Das Goethe-Institut hatte von nun an große Gestaltungsfreiheit. Weder die bundesdeutsche Außen-

wirtschaftspolitik, die sich vor allem um die Handelsbeziehungen kümmerte, noch die mexikanische Regierung mischten sich in die Programmgestaltung ein; „die Kultur konnte eigenständig operieren“ (IH). Schon 1964, also noch vor der Institutsgründung in der Hauptstadt, war eine Nebenstelle in Guadalajara geschaffen worden, die über die Jahrzehnte ausgesprochen engagiert und umtriebig agierte. Dennoch wurde sie im Jahr 2010 wieder geschlossen.²⁰

Die DDR wiederum, die in den 1950er Jahren noch keine diplomatischen Beziehungen zu Mexiko unterhielt, hatte kulturpolitisch besonders über die mexikanischen Wandmaler, die revolutionären *Muralistas*, einen guten Zugang zu einem Teil des Kulturbetriebs. 1955 wurde in Ostberlin die erste große Grafik- und Kunstausstellung mexikanischer Künstler eröffnet. Kurz darauf kam der weltberühmte Wandmaler Diego Rivera in die Stadt und wurde gar zum Ehrenmitglied der Ostberliner Akademie der Künste. Sein Berufskollege David Alfaro Siqueiros, ein glühender Stalinist und verhinderter Trotzki-Attentäter, war begeisterter Anhänger des DDR-Regimes. 1960 wurde in Mexiko-Stadt die erste Nationale Freundschaftsgesellschaft (NFG), wie man Kulturinstitute der DDR im Ausland nannte, gegründet. Hinter den NFG stand die Liga für Völkerfreundschaft, in der wiederum viele einst in Mexiko exilierte Kulturschaffende – wie etwa Anna Seghers oder auch der spätere DDR-Kulturminister Alexander Abusch – aktiv waren. Besonders in den Jahren vor der diplomatischen Anerkennung kam dem bilateralen Kulturaustausch „eine sehr wichtige Rolle“ (IH) zu. 1973 wurde dann die DDR-Botschaft eröffnet; ein Jahr später folgte schließlich ein bilaterales Kulturabkommen. Mit der BRD geschah dies erst 1978.

20 Ehemalige Sprachlehrerinnen des Instituts gründeten dort dann eine unabhängige Sprachschule. Anerkannte deutsch-mexikanische Kulturgesellschaften, die sich in erster Linie der Sprachvermittlung widmen, gibt es in Mexiko heute in den Städten Monterrey, San Luis Potosí und Puebla.

In dem stärker dialogisch und experimentell ausgerichteten bundesdeutschen Zeitgeist der 1970er Jahre operierte das Goethe-Institut nun noch stärker als zuvor mit kleineren Formaten und deutlicherem Gegenwartsbezug. Der Schwerpunkt lag auf der neuen deutschen Kulturproduktion in Kino und Literatur. Präsentiert wurden dem mexikanischen Publikum Werke von Fassbinder bis Enzensberger – zunehmend auch abseits der etablierten Kulturhäuser, Museen oder Konzerthallen, an dezentralen oder universitären Orten, sogar in subkulturellen Szenen.

Paradoxerweise blieb es der sozialistischen DDR überlassen, ein weit traditionelleres Kulturprogramm in Mexiko zu organisieren, das immer wieder auf das deutsche Kulturerbe der vergangenen 200 Jahre rekurrierte – von Staatskapellen über Dresdner Kunstschatze bis zur Humboldt-Figur. Der Grund dafür war, so Hernández, auch politisch-logistischer Natur: Der stärkere Einbezug moderner und auch realistischer Kunstschulen hätte die Lockerung der bis Ende der 1970er Jahre noch sehr rigiden Reisebeschränkungen erfordert.

Diese relative Entspanntheit im Kalten Krieg hat dazu beigetragen, dass sich in den mexikanischen Eliten eine Leidenschaft für deutsche Klassik oder auch deutsche Malerei, etwa für die Expressionisten (die 1979 eine zweite große Ausstellung in Mexiko hatten) herausbilden konnte. Dies gilt allerdings ausdrücklich für privilegierte Schichten, von der politischen Klasse bis in intellektuelle Kreise, für die das Germanophile, also Kenntnisse über deutsche Literatur und Philosophie, kulturelles Kapital und Bildungsstatus anzeigen. „Die breite Bevölkerung hat keine Berührungspunkte mit Deutschland – oder höchstens mit deutschen Unternehmern, aber nicht mit der Kultur“ (IH). Auch in Deutschland gab es immer wieder eine offizielle, wenn auch selektive Zurkenntnisnahme und Würdigung des mexikani-

schen Kulturschaffens. So bekam etwa der Schauspieler Pedro Infante auf der Berlinale 1957 – postum – den Silbernen Bären als bester Schauspieler verliehen. Dem weltberühmten Dichter und Schriftsteller Octavio Paz wurde 1984 der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels zugesprochen.

Im Folgenden werden anhand ausgewählter Aktivitäten und Programme die Leit motive, thematischen Schwerpunkte und Entwicklungen der kulturellen Kooperation zwischen Deutschland und Mexiko seit Anfang der 1990er Jahre rekapituliert, mit besonderem Fokus auf die kulturellen Aktivitäten Deutschlands in Mexiko und flankiert von einem kurzen Abriss zum Stand des Wissensaustauschs. Dabei geht es weniger um eine flächendeckende und chronologisch vollständige Rückschau oder gar Evaluierung als vielmehr um einen Überblick und eine resümierende Einschätzung markanter Eckpunkte der jüngeren bilateralen Kulturbeziehungen sowie möglicher Lerneffekte.

3.1 Die 1990er Jahre

Aus Anlass des 500. Jahrestags der Eroberung Amerikas fanden in Deutschland diverse Großveranstaltungen mit Mexiko-Schwerpunkt statt, darunter Ende 1991 die deutsch-mexikanische Ausstellung „Mexiko – Stadt der Frauen“ im Berliner Haus der Kulturen der Welt sowie die Präsenz Mexikos als Gastland bei der Frankfurter Buchmesse 1992 unter dem Motto „Mexiko – ein offenes Buch“.

Im September 1993 wurde die Städtepartnerschaft zwischen Mexiko-Stadt und Berlin unterzeichnet, eine von mittlerweile 17 Städtepartnerschaften Berlins und neben Los Angeles und Buenos Aires die dritte mit Amerika. Die Partnerschaft bildet eine über die Zeit konsolidierte, wenn auch eher unspektakuläre Achse des Austauschs zu Themen aus dem Bereich der städtischen Umwelt- und Ver-

kehrspolitik (Wasserversorgung, Abfallentsorgung und Recycling, in den 2000er Jahren zunehmend Klimaschutz, Energieeffizienz und erneuerbare Energien) wie auch der Stadtkultur. In diesem Rahmen fanden diverse größere Kulturveranstaltungen statt, darunter das Musikfestival „Tecnogeist“ in Mexiko-Stadt (2000) und die Ausstellung „Citámbulos. Stadtwandeln in Mexiko-Stadt“ in Berlin (2008) – auf beide Veranstaltungen wird später noch eingegangen. Als aktuelle Prioritäten benannte die mexikanische Stadtregierung bei einem Delegationsbesuch im September 2013 die Themen Elektromobilität, Sicherheit (bessere Ausbildung und zivilgesellschaftliche Akzeptanz der Polizei), Tourismusförderung und nachhaltiges Abfallmanagement.

Seit Anfang der 1990er Jahre zeigte sich im mexikanischen Kulturbetrieb und in der kulturinteressierten Öffentlichkeit ein erhöhtes Interesse an allen Arten von Kulturproduktion aus dem nun neu vereinten Deutschland, insbesondere in den Sparten bildende Kunst – als ausstellende Künstler waren Koryphäen wie Jörg Immendorff, A.R. Penck oder auch Felix Droese nach Mexiko geladen – und Film.²¹ Das Goethe-Institut organisierte hochkarätige und gut besuchte Filmreihen zum DDR-Kino und den alten DEFA-Filmen, zum Neuen Deutschen Film rund um Fassbinder, aber auch zu cineastischen Initiativen vom Hamburger Filmbüro. Eingeladen waren Dokumentar- und Spielfilmer(innen) wie Helga Reidemeister und Reinhard Hauff, Edgar Reitz, Helma Sanders-Brahms oder Werner Herzog. Immer wieder waren auch echte deutsche ‚Stars‘ wie Hanna Schygulla, Günter Grass oder Hans-Magnus Enzensberger in Mexiko zu Gast.

Besondere Aufmerksamkeit galt zudem dem legendären deutschen Tanztheater, das hier näher

beleuchtet wird, weil es die Produktivität künstlerischer Grenzgänge und -überschreitungen illustriert. Ein gefeierter Höhepunkt des *danza-teatro* war 1994 das spektakuläre Gastspiel von Pina Bausch, die ihr berühmtes Stück „Nelken“ im Palast der Schönen Künste aufführte, der wohl prächtigsten Bühne der Hauptstadt, die bis dahin eher repräsentativen Konzerten und Opern vorbehalten war. Der Choreograph Johann Kresnik machte sich wenig später am heimischen Mythenrepertoire zu schaffen, als er 1995 seine für die Berliner Volksbühne entwickelte „Frida Kahlo“ und 1998 die „Malinche“, eine Schlüsselfigur der Conquista, auf mexikanische Bühnen brachte. Beide Stücke waren nicht nur Gastspiele – das Malinche-Stück entstand überhaupt erst vor Ort in Mexiko – sondern geradezu kulturelle Interventionen, die als ästhetische Innovation gefeiert oder als Provokation wahrgenommen wurden. So wurde Kresniks Frida-Kahlo-Inszenierung von einigen Theatermachern als Befreiung aus der allgemeinen Verkitschung der Nationalikone gesehen. Andere äußerten sich empört über deren „Verunglimpfung“. Der Berliner Choreograph nahm es gelassen: „Wie hätten wir wohl reagiert, wenn irgend so ein Mexikaner käme und uns einen Nietzsche vorsetzen würde?“²² Drei Jahre später war Kresnik zurück in Mexiko, diesmal zu Recherchen für sein neues Stück, mit dem er sich noch weiter aufs Glatteis begab. Denn diesmal ging es um das mexikanische Gründungstrauma der Conquista, in der die *Malinche* als strategische Beraterin und Geliebte des Eroberers fungierte, als erste Grenzgängerin zwischen den Kulturen, die vielen Landsleuten bis heute als Hochverräterin gilt.

Das Motiv der Kolonisierung und der kulturellen Demütigung war schon im Text des Dramatikers Víctor Hugo Rascón Banda angelegt, der dem künstlerischen „Terroristen“ Kresnik vertrauensvoll sein

21 Die Verfasserin dieser Studie berichtete in den 1990er Jahren als Korrespondentin der deutschen Tageszeitung taz wie auch als Kulturreporterin der mexikanischen Tageszeitung La Jornada regelmäßig über deutsche Kultur in Mexiko.

22 Interview mit Johan Kresnik im Oktober 1995 (taz, 8. Oktober 1995)

Material übergab, damit dieser es – auf offizielle Einladung des Nationalen Kulturrats Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) – mit der Nationalen Theaterkompanie in ein Bühnenstück übersetzte. Kresnik brachte dann einen mehrstündigen Bildertanz auf die Bühne, in dem es erkennbar um die Gegenwart, um Ausbeutung, Ausverkauf und Korruption ging.

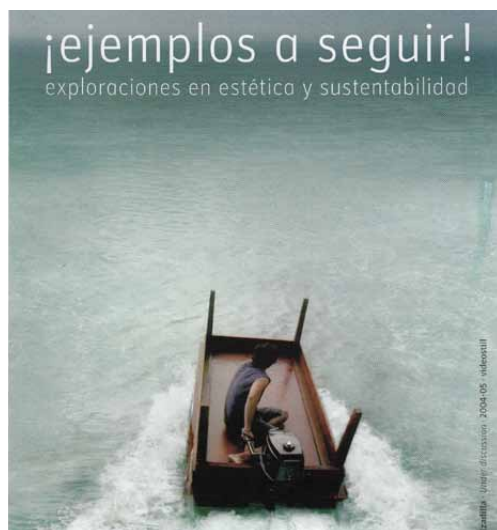
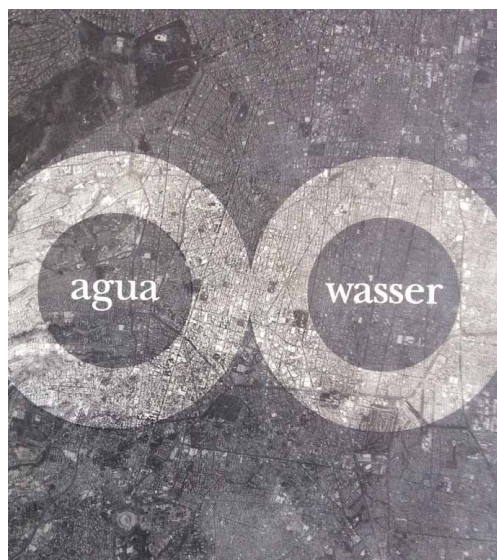
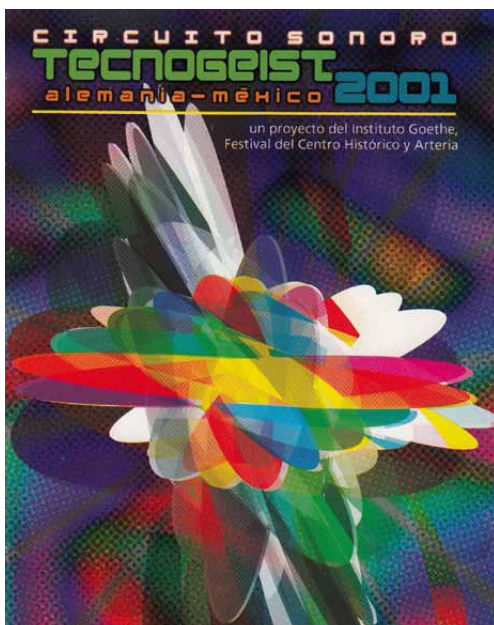
Die Reaktionen waren gespalten wie selten bei einem Theaterereignis. Zu lesen war von einer „echten Katharsis“ oder auch von einer „exzellenten Kostprobe des deutschen Neoexpressionismus“. Andere sprachen von „Zumutungen“, ästhetischen „Exzessen“ oder gar „Frivolität“. Der damalige Conaculta-Vorsitzende Rafael Tovar y de Teresa enthielt sich diplomatisch eines Urteils über diese „komplexe“ Inszenierung und unterstrich stattdessen – völlig zurecht – die „absolute Freiheit“, mit der der Choreograph im Gastland recherchiert und gearbeitet habe.²³ Im Rückblick erscheint Kresniks Inszenierung weniger als eurozentrische Projektion denn als Spiegel der wunden Punkte und blinden Stellen des nationalen Selbstbilds. Die Identitätsfrage sei für die Mexikaner „genau so eine Obsession wie für die Deutschen die Schuldgefühle“, brachte die Schauspielerinnen Liliana Saldaña, eine der „Malinche“-Darstellerinnen, damals die Empfindlichkeit ihrer Landsleute auf den Punkt.

Saldaña stand in den 1990er Jahren an der Berliner Volksbühne unter Vertrag und hatte zuvor schon die „Frida“ verkörpert und bei der Tour in ihre Heimat begleitet. Kürzlich wurde die Deutschlandkennerin und Choreografin, die in den 2000er Jahren für einige Jahre als Kulturattaché nach Berlin zurückkehrte, zur Direktorin des Palastes der Schönen Künste (Palacio de Bellas Artes) ernannt.

Ein weiterer Markstein war 1997 die Gründung der Kulturstiftung der Deutschen Wirtschaft (Patronato de la industria alemana). Hier schlossen sich die größten in Mexiko angesiedelten deutschen Unternehmen zusammen. Seither zahlen sie einen Jahresbetrag zur Förderung deutscher Kultur in Mexiko, um so „im Gastland zu zeigen, was in Deutschland kulturell möglich und machbar ist“. So resümiert Peter Klees (PK), Leiter der Öffentlichkeitsabteilung der mexikanischen Bayer-Vertretung, das Credo des Patronato. Heute sind in der Kulturstiftung, einem weltweit einzigartigen Modell, rund 20 Unternehmen vertreten, die jeweils einen Jahresbetrag von 100.000 Pesos (umgerechnet um die 6.000 Euro) leisten, was einen Jahresetat von mindestens 100.000 Euro verfügbar macht. Gefördert wird eine Mischung aus repräsentativen Events klassischen Zuschnitts, wie die Leipziger Staatskapelle oder das Salzburger Kammerorchester, Kunst- und Fotoausstellungen, aber auch elektronische Musik und politische Videokunst. Kennzeichnend werden sollte Deutschland als „plurale Kulturation“ (PK), in der traditionelle Kultursparten ebenso gedeihen wie innovative und alternative Formate und Kunstformen, die womöglich weniger für Geschäftskunden als für ein „jüngeres und intellektuell anspruchsvolles“ (PK) Publikum von Interesse sind. Die Förderpolitik des Patronato zeugt von einer bemerkenswert konfliktfreien Koexistenz verschiedener Kulturverständnisse und zudem von einem intakten Vertrauensverhältnis zum Goethe-Institut. Ein Beispiel ist die Deutsche Filmwoche, die ohne die Unterstützung durch das Patronato nicht seit über zehn Jahren organisiert werden könnte und beileibe „keine leichte Kost“ (RM) zeigt. Dennoch unterstützt die Stiftung das Filmfestival Jahr für Jahr „unbesehen“ und „ohne uns jemals reinzureden“ (RM).²⁴

23 Reforma, 31. Oktober 1998

24 <http://www.cultura-alemana.com/>



3.2 Die 2000er Jahre

Im Frühjahr 2000 kam das deutsch-mexikanische Musikfestival „Tecnogeist“ nach Mexiko-Stadt, eine der bis heute spektakulärsten Großveranstaltungen des Goethe-Instituts im öffentlichen Raum der Megastadt. Dabei trafen sich zehn Tage lang deutsche DJs – darunter Superstars wie Marusha oder WestBam, die Münchner DJs Hell und Acid Maria, aber auch der Berliner Paradenvater Dr. Motte – mit mexikanischen Kollegen in Clubs, bei Workshops, Raves und schließlich bei der ersten Techno-Parade im Stadtzentrum. Einige Zehntausend mexikanische Raver, bis dahin oft drogenabhängig und kulturell stigmatisiert, liefen dabei unbehelligt durch die historische Altstadt. Für die mexikanische Technoszene, darunter die später berühmt gewordene Nortec-Kombo aus der Grenzstadt Tijuana, diente die interkulturelle Klangschialtung mit den *Alemanes* dazu, endlich „die Membran des Untergrunds zu durchbrechen“, wie ein mexikanischer DJ sagte²⁵.

Auch in den folgenden drei Jahren wurde „Tecnogeist“ mit Unterstützung des Goethe-Instituts, stets in Zusammenarbeit mit dem renommierten Festival del Centro Histórico, organisiert. Auch wenn das Festival später eingestellt wurde, so hat sich „Tecnogeist“ doch in das kulturelle Gedächtnis der urbanen Jugendkultur eingeschrieben und gilt bis heute als Markstein für die neue mexikanische Musik. Ein Indiz dafür ist, dass beim alljährlichen Cervantino-Theaterfestival regelmäßig noch heute eine *noche electrónica alemana* organisiert wird.

Aus Veranstaltersicht steht „Tecnogeist“ zudem für die gelungene Kombination kleinerer und größerer Formate, wie Workshops, Installationen, Podiumsdiskussionen bei denen der Dortmunder Professor für Jugendkultur, Roland Hitzler, mitdiskutierte.

Informelle Begegnungen wurden verknüpft mit einem spektakulären Großereignis und maximaler Medienaufmerksamkeit.²⁶

Der Erfolg von „Tecnogeist“ sei vor allem seinem „Katalysator-Effekt“ zu verdanken gewesen, erinnert sich Bernd Scherer (BS), damaliger Leiter des Goethe-Instituts in Mexiko und heute Intendant des Haus der Kulturen der Welt. Bis dahin war die mexikanische Technoszene zwar hochaktiv gewesen, aber weder öffentlich sichtbar noch vom kulturellen Establishment als künstlerisch wertvoll anerkannt. „Die Mexikaner waren in erster Linie von sich selbst überrascht“; die von Deutschen organisierte Begegnung wurde zum „Katalysator um die eigene Kunst und Kultur besser zu verstehen“ (BS) – ein geradezu idealtypischer Effekt kultureller Zusammenarbeit. Zugleich habe das Coming-Out der Mexikaner aus Sicht der beteiligten Deutschen auch „zur Revitalisierung der deutschen Szene“ (BS) beigetragen, indem Rave und Techno wieder mit neuer Lebendigkeit aufgeladen wurden. „Bei denen brennt das Feuer noch lichterloh“, freute sich ein Frankfurter DJ bei dem Mexiko-Gastspiel, das zu einem Zeitpunkt stattfand, als die deutsche Szene sich schon zwischen Kommerz und Stadtmarketing zu zerreiben drohte. Doch wurde der Techno-Export in der deutschen Öffentlichkeit nicht nur begrüßt: Entsetzt äußerte sich beispielsweise eine Dame in einem Schreiben an das Goethe-Institut über den Transfer dieser „Unkultur als deutsches Kulturgut“, das zweifellos zum „Negativbild für Deutschland“ beitrage. Womöglich sind gerade solche Reaktionen ein Indiz für das provozierte Potenzial von Kulturaustausch.

26 Von der Klangschialtung zwischen Berlin und Mexiko-Stadt wie vom globalen Geist der elektronischen Musik erzählt auch der 30-minütige Dokumentarfilm „Tecnogeist 2000“, den die Verfasserin zusammen mit Christiane Burkhard für das Goethe-Institut realisiert hat.

Zudem war das Festival ein willkommener Anlass, „neu über Kunst und Kultur im öffentlichen Raum“ (BS) nachzudenken. *Arte público* hatte im post-revolutionären Mexiko des 20. Jahrhunderts zwar schon seit den *Muralistas* eine lange Tradition, dabei aber immer auch staatstragenden Charakter, da die öffentliche Kunst mit einer oftmals „amtlichen Symbolik“ (Sánchez 2003: 31) vor allem für identitäres *nation building* zuständig war. Unabhängige Kulturbewegungen wurden von den Kulturbehörden immer wieder erfolgreich inkorporiert. Erst seit den späten 1990er Jahren begannen Kulturakteure vermehrt damit, sich ohne institutionelle Unterstützung, aber eben auch ohne Bevormundung, öffentlich zu artikulieren. Die Frage des öffentlichen Raums, des *espacio público*, ist in Deutschland wie in Mexiko bis heute zentrales Leitmotiv der Debatten um urbane Kultur: Was ist überhaupt öffentlicher Raum, wo beginnt er und wo verlaufen seine Grenzen? Wer darf ihn zu welchen Zwecken nutzen und gestalten? Welche Arten kultureller und künstlerischer Manifestationen sind in ihm erwünscht und geduldet?

Den öffentlichen als städtischen Raum thematisierte knapp zwei Jahre später, Anfang 2002, auch das vom Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit der Nationaluniversität UNAM organisierte Stadtkunstprojekt „agua-Wasser“. In der groß angelegten Event-Collage installierten vierzehn deutsche und mexikanische Künstler und Künstlerinnen im Stadtraum neue und oft überraschende Perspektiven auf das Thema Wasser als knappe Ressource und essenzielle Infrastruktur, das von globaler Brisanz war und global zunehmend diskutiert wurde. In Mexiko-Stadt war das Wasserproblem, das immer mehr den Smog vom Spitzenplatz der drängendsten Umweltprobleme verdrängte, bis dahin nur technisch und „kaum öffentlich diskutiert“ worden, wie der Autor und Kurator Osvaldo Sánchez (OS) erinnert. In der über das gesamte Stadtgebiet verteilten Ausstellung

wurde das Thema Wasser zudem auch kulturhistorisch ausgelotet. Es ging darum, „die Geschichte der Stadt aus der Perspektive des Wassers zu lesen“ (BS). Die Aztekenmetropole Tenochtitlan war einst eine prachtvolle Lagunenstadt, die von den Eroberern nach und nach trockengelegt wurde. „Die Spanier haben das Wasser als Feind behandelt“, notierte Alexander von Humboldt in seinen Reisetagebüchern.²⁷ Es folgten Versalzung, Lufttrockenheit und Überschwemmungen, Wasser wurde knapp und zunehmend unberechenbar. Die Industrialisierung ließ die letzten Flussläufe in Rohren verschwinden.

Die Künstler und Künstlerinnen markierten das unsichtbare Elixier mit den unterschiedlichsten Interventionen: Bushaltestellen wurden zu Flachbooten umfunktioniert, Palmen mit Wüstensand umschüttet, es gab zeremonielle Wasser-Begräbnisse, die künstlerische Markierung einstiger Wasserläufe, die Verlegung eines Karpfens ins höchstgelegene Aquarium der Welt oder eine Salamander-Ausstellung in der U-Bahn. Die Wassermisere war auch Thema der zuvor vom Goethe-Institut organisierten Konferenz „Acuapolis“, in der internationale Urbanisten und Ingenieure über innovative Strategien der Aufbereitung, aber auch Umverteilung des Wassers diskutierten. Neu an der Ausstellung war, dass hier erstmals auch Kunstschaaffende an der Forschung zu diesen Fragen, vor allem in Verbindung mit Wasserbewusstsein und städtischer Alltagskultur, beteiligt waren – schon Jahre bevor das Konzept künstlerische Forschung (*artistic research*) vermehrt in Umlauf kam.²⁸ Dabei wurden andere Arten von Wissen zutage gefördert, wie etwa bei den eingangs erwähnten *Hidrovochos*, den mit Segeln ausgerüsteten „Wassertaxis“ der Konzeptkünstlerin Helen Escobedo. 20 solcher Segeltaxis kurvten ein paar Wochen lang durch die Stadt und ihre Fahrer waren gegen

27 Zitiert in Scherer (2003: 14)

28 Vgl. zur Diskussion um dieses Konzept Bippus (2009)

ein Entgelt angehalten, ihre Fahrgäste in Gespräche über Wasser zu verwickeln und die Antworten aufzunehmen – hier wurde Wasser also als Transport-, aber auch als Kommunikationsmittel thematisiert.

Entscheidend für das Gelingen und den Lerneffekt bei Kooperationen im städtischen Raum waren die Zusammenarbeit und der „intensive Kommunikationsprozess“ mit einer Vielzahl sonst eher kunstfernen Institutionen, wie etwa die Wasserwerke oder die lokale Stadtverwaltung, für die „das teilweise absolute Neuland“ (BS) war. Mit Blick auf den Kulturbetrieb trafen sowohl „Tecnogeist“ wie auch „agua-Wasser“ in zweierlei Hinsicht einen „Nerv der Zeit“ (BS): zum einen, indem sich das Goethe-Institut als internationale Institution damit explizit auf eine mexikanische Tradition der Kunst im öffentlichen Raum, also jenseits von Museum oder Kunstmarkt, bezog. Zum anderen, weil sich mexikanische Kunstschaaffende, die lange auf den nationalen Rahmen, also mexikanische Kulturpolitik und Öffentlichkeit konzentriert waren, sich Anfang der 2000er Jahre zu internationalisieren begannen.

2001 hatte das Goethe-Institut seine Filmarbeit zusammen mit dem populären Programmkino Cineteca Nacional erstmals kompakt als *Semana de cine alemán*, als Deutsche Filmwoche, an verschiedenen Spielstätten dem Publikum vorgestellt. Die Deutsche Filmwoche, die im August 2014 zum 13. Mal veranstaltet wurde²⁹, entwickelte sich mit den Jahren zu einem der beim Publikum beliebtesten Kulturformate des Instituts. Der Anspruch war von Anfang an, allzu eingefahrene Erwartungen an das deutsche Filmschaffen – vor allem geprägt durch Stummfilm und Expressionismus, aber auch den Neuen Deut-

schen Film der 1970er Jahre – zu unterlaufen und „Neugierde zu wecken“, betont der ehemalige Filmkurator des Goethe-Instituts, Sebastian Huber (SH). Gezeigt werden, stets in enger Abstimmung mit der Cineteca Nacional, etwa zehn neue Filmproduktionen, darunter auch Dokumentar- und Kinderfilme. Ergänzt wird die Auswahl aktueller Produktionen durch eine Retrospektive, die entweder dem Gesamtwerk eines Filmschaaffenden (wie Thomas Heise, Fatih Akin oder Andreas Dresen) oder auch einem Thema gewidmet ist, in der 13. Ausgabe etwa der „deutschen Provinz“.

Der Zuschauererfolg in den Sälen der Cineteca, aber auch in der kommerziellen Cinépolis-Kette, mit der man in einem ungewöhnlichen Spagat zwischen Programm- und Kommerzkino von Anfang an zusammenarbeitete, zeige, dass sich in Mexiko ein ebenso film- wie deutschlandinteressiertes Publikum herausgebildet habe; von einem „so vollen Saal“ wie bei mancher Vorführung in Mexiko könnten Filmemacher in Deutschland nur träumen (SH). Die Filmjournalistin Sonia Riquer, die seit vielen Jahren die Rezeption des deutschen Kinos in Mexiko fördert und beobachtet, erklärt dessen besondere Attraktivität für die mexikanische Fangemeinde bis heute damit, wie hier Vergangenheit aber auch Gegenwart mit einer „verstörenden kritischen Kraft“ gezeigt würden, „in all ihrem Horror, ihrem Zynismus und ihren Feuchtgebieten“. Bei aller „typisch deutschen“ Tiefe gebe es auch immer wieder „Frische und Humor“ – ein Kino, das kulturelle Erwartungen und Klischees immer wieder zu unterlaufen vermag.³⁰

Im Herbst 2002 brachte das Haus der Kulturen der Welt mit dem genreübergreifenden Festival „MEXartes-Berlin.de“ erstmals einen breiten Fächer zeitgenössischer Kunst- und Kulturproduktionen Mexikos in die Berliner Öffentlichkeit, darunter auch

29 Link zum Programm 2014: <http://www.goethe.de/ins/mx/lp/prj/cin/deindex.htm>. Immer wichtiger wurden für die Deutsche Filmwoche mit der Zeit internationale Vernetzungen, unter anderem mit der Berlinale.

30 Kommunikation der Autorin anlässlich der 13. Edition der Deutschen Filmwoche (2014)

an Kunstorte wie die Berliner Volksbühne oder die Kunst-Werke. Fast drei Monate lang waren unter dem Motto „Berlin goes Mexico“ Ausstellungen und Performances, Lesungen und Filmreihen zu sehen, die sich an vier thematischen Schwerpunkten – Grenze, Stadt, kulturelle Vielfalt und Moderne – orientierten. Die Kulturschau zielte trotz ihrer „mexikanischen“ Farbigkeit bewusst darauf ab, folkloristische Schablonen zu durchbrechen. „Techno statt Azteken“ titelte dann auch die Tageszeitung *Der Tagesspiegel* (5. September 2002) und berichtete über „Kinder von Cortéz und Coca-Cola“.

Gewissermaßen spiegelverkehrt dazu brachte das Goethe-Institut 2003 mit der „culturALE“ ein breites und ebenso genreübergreifendes Spektrum herausragender Kulturproduktionen aus Deutschland nach Mexiko. Das Festival versammelte „ein Best-of der deutschen Kultur im großen Maßstab“ (BS), insbesondere in den Bereichen bildende Kunst (Kurt Schwitters), Musik (Einstürzende Neubauten, neuer deutscher Techno) aber auch Tanztheater und Theater (Frank Castorf, Michael Thalheimer). Mexikanische Kulturexperten und -funktionäre priesen die deutschen Beiträge zur Weltkultur in den höchsten Tönen. Die damalige Conaculta-Vorsitzende Sari Bermudez lobte „Experimentierfreude und Avantgarde“ der Deutschen. Konzeptuell sei diese Leistungsschau deutscher Kultur dennoch „eher unterdefiniert“ (BS) gewesen, wie Bernd Scherer heute einräumt. Tatsächlich blieb die „culturALE“, ähnlich wie zuvor „MEXartes-Berlin.de“, im Format eines nationalen Schaufensters befangen. Einzig die moderne Oper „Die Eroberung von Mexiko“, die der deutsche Komponist Wolfgang Rihm geschrieben und komponiert hatte, und die schon 1992 in Hamburg uraufgeführt worden war, wäre als eine Art Koproduktion zu bezeichnen. Denn inspiriert war Rihms Libretto von Textfragmenten von Antonin Artaud und Gedichten des mexikanischen Dichters Octavio Paz; für das Cervantino-Festival wurde die

Oper mit deutschen Sängern und mexikanischen Musikern aufgeführt.

Im Jahr 2003 gelangte die von der Londoner Royal Academy of Arts kuratierte Ausstellung „Azteken“ zunächst nach Bonn und später in den Berliner Gropius-Bau. Hier stieß die beeindruckende Schau, die zusammen mit Berliner Stücken mehr als 450 Exponate aus zumeist mexikanischen Beständen versammelte, beim aufgeklärteren Teil der kulturellen Öffentlichkeit auf Begeisterung angesichts der „Pracht und Komplexität“ (*Tagesspiegel*, 17. Mai 2003) dieser fast vollständig ausgelöschten Hochkultur. Andere berichteten weniger subtil von einem „Blutausch vor dem Untergang“ (*Die Zeit*, 22. Mai 2003). Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* wiederum widmete dem „Totenkult am Feuerberg“ (Nr. 22, 2003) eine ausführliche Titelgeschichte, die insofern bemerkenswert ist, als dass in ihr derbe exotistische Klischees bedient und auf die Spitze getrieben werden: Das Aztekenvolk erscheint hier als eine Art satanische Sekte („Religion ohne Gnade“), deren Angehörige wahlweise als „Sonderlinge“, „Unholde“ oder „Wilde“ tituliert werden. Traditionelle Schädelornamente werden – offenbar frei von jeder Kenntnis des kulturellen Kontexts – zu „Schockkunst“ umgewidmet. Kaum überraschen kann die Unverblümtheit, mit der der Autor seinem eurozentrischen Hochmut freien Lauf lässt: Das wilde Mexiko habe sich fern der „Kraftzentren des menschlichen Fortschritts“, namentlich der europäischen „Hotspots“ des Zivilisationsprozesses entwickelt; „[d]er Raum um Mexiko hingegen war eher der Blinddarm“, heißt es allen Ernstes in der Reportage. Diese ist eine wahre Fundgrube spätkolonialer Projektionen und Exotismen. So zeigte sich in der Rezeption der prächtigen Azteken-Ausstellung auch, wie schnell das überwunden geglaubte Kulturklischee vom barbarischen Mexiko wieder – immerhin im Spiegel und im Jahre 2003 – aktiviert werden kann.

Sieben Jahre später wurde 2010 als weiteres publikumswirksames Mexiko-Event eine große Frida-Kahlo-Retrospektive in Deutschland, gleichfalls im Berliner Martin-Gropius-Bau, präsentiert. Die diesmal ohne Exotismen gefeierte und von der deutschen Kunsthistorikerin Helga Prignitz-Poda kuratierte Werkschau legte Wert darauf, die oft überfokussierte Lebens- und Leidensgeschichte in einer separat ausgestellten Fotoschau zu beleuchten und so aus dem Werkkontext zu lösen.

Im Februar 2006 fand in Mexiko-Stadt eine der ersten großen Konferenzen der Urban Age Initiative statt, ein von der Alfred Herrhausen Gesellschaft ins Leben gerufenes internationales Kompetenznetzwerk. Die Konferenz beschäftigte sich unter dem Titel „*Mexico City: Growth at the Limit*“ mit den Grenzen und Herausforderungen des überbordenden Stadtwachstums und insbesondere mit den Bereichen Mobilität, Informalität in Wohnungs- und Arbeitsmarkt und öffentlicher Raum.³¹ 2009 organisierte die Urban Age Initiative in Mexiko-Stadt ein internationales Symposium zu urbaner Mobilität und Ökonomie.

Anlässlich des 15-jährigen Jubiläums der Städtepartnerschaft zeigte das Kuratorenkollektiv Citámbulos, erneut mit Unterstützung der Alfred Herrhausen Gesellschaft, im Sommer 2008 im Berliner Deutschen Architekturzentrum DAZ die multimediale Ausstellung „Citámbulos-Stadtwandeln in Mexiko City“. Die Ausstellung war eine so spielerisch wie informativ angelegte Annäherung an den Mega-

moloch, eine museografische Stadtreise entlang thematischer Achsen, die einem fiktiven U-Bahn-Plan nachempfunden war und über 30 künstlerisch gestaltete Stationen versammelte, darunter Fotocollagen und Kartierungen, Video- und Soundinstallationen, Objekte, Zeichnungen und Interviews. Thematisiert wurden die Maßlosigkeit und die Paradoxien, die Ordnungen des Chaos, die erfindrischen Alltagskulturen aber auch die Spaltungen von Mexiko-Stadt. Auch wenn das im DAZ auf engem Raum gedrängte Stadtporträt sich zuweilen wie ein Kuriositätenkabinett ausnahm, so war es doch sein großes Verdienst, statt auf die gewohnten apokalyptischen Megacity-Bilder auf die Überlebenskunst des Stadtmolochs zu fokussieren.

Um das Jahr 2009 kristallisierte sich als neuer thematischer Schwerpunkt „Kultur und Klimawandel“ heraus, zu dem es verschiedene Veranstaltungen gab, unter anderem mit dem deutschen Politikwissenschaftler und Klimakulturforscher Claus Leggewie. Zeitgleich zu den Feierlichkeiten anlässlich des 20-jährigen Jubiläums des Berliner Mauerfalls wurde Ende 2009 als deutscher Beitrag zum mexikanischen *Bicentenario* – dem doppelten Jahrhundertjubiläum des Beginns der Unabhängigkeitskämpfe (1810) und der mexikanischen Revolution (1910) – ein „Deutsches Kulturjahr“ ausgerufen. Dieses stand unter dem Motto „Blick in die Vergangenheit – Blick in die Zukunft“ und versammelte eine Reihe von Kulturdarbietungen, darunter Auftritte des Leipziger Gewandhaus-Orchesters, ein Konzert des Heeres-Musik-Chors auf dem Zócalo und eine Hugo-Brehme-Ausstellung aus Beständen des Berliner Ibero-Amerikanischen Instituts. Der Beitrag der Deutschen Kulturstiftung bestand in der deutschen Industrieausstellung „Hecho en Alemania“ in Verbindung mit der von der Max-Planck-Gesellschaft weltweit betriebenen Technikausstellung „*Science Tunnel*“. So wurde nun auch in Mexiko-Stadt – und später in Nordmexiko – mittels interaktiver Expo-

31 Link zur Konferenzzeitschrift mit Artikeln zu einzelnen Themen: <http://issuu.com/lsecities/docs/mc-newspaper>. Im November 2006 wurde die „*Urban Age Conference*“ in Berlin abgehalten, wo zum einen die deutsche Hauptstadt als „urbanes Experiment“ und womöglich sogar „Alternative zur Global City“ diskutiert wurde und zum anderen die Profile von sechs Weltstädten verglichen wurden, neben New York, Shanghai, Johannesburg und London auch Mexiko-Stadt und Berlin (http://issuu.com/lsecities/docs/ua_summit_berlin_newspaper).

nate und attraktiver Großbildprojektionen einige Tage für deutsche Spitzenforschung geworben.

Als kulturellen Beitrag zum *Bicentenario*-Jubiläum konzipierte das Goethe-Institut in Zusammenarbeit mit zwei mexikanischen Kuratoren das Stadtkunstprojekt „*residual. intervenciones artísticas en la ciudad*“. Ähnlich wie acht Jahre zuvor bei „agua-Wasser“ widmeten sich deutsche und mexikanische Künstler und Künstlerinnen einer drängenden urbanen Problematik, diesmal der enormen Müllproduktion der Megastadt. In acht Kunstinterventionen im städtischen Raum – allerdings alle in zentral gelegenen Altstadtvierteln – thematisierten die Teilnehmenden den Umgang mit Abfall. Kuratorische Leitidee war diesmal eine ausdrücklich „konstruktive Vision“. Die Kunschtchaffenden waren aufgefordert, Lösungen vorzuschlagen und möglichst direkt auf Bewusstsein und Verhalten des Publikums einzuwirken. Dabei war das städtische Müllproblem aus kuratorischer Sicht in erster Linie eine „von allen geteilte Verantwortung“ und eine Einstellungsfrage. Unter den Interventionen fanden sich ein „Müllkarneval“, künstlerisch gestaltete Infostände und Aufklärungsstationen, eine Recycling-Kampagne, die künstlerische Sichtbarmachung von Mikroorganismen und biochemischen Prozessen wie der Methanogasproduktion. Zwei deutsche Künstler installierten einen „prekären Essensstand“, in dem für umweltfreundliches und wiederverwendbares Geschirr geworben wurde, ein anderer brachte Anwohnern Kompostierung bei.

Mit der sozialen Dimension der Müllproblematik beschäftigte sich einzig die Berliner Künstlerin Pia Lanziger (PL). Ausgehend von dem Paradox, dass es zwar ein immenses Abfallproblem gibt, aber zumindest in der Innenstadt die Straßen trotzdem stets blankgefeegt sind, begann sie sich für die *Barrenderos*, die prekär bei der Stadtverwaltung beschäftigten Straßenkehrer und Straßenkehrerinnen zu inte-

ressieren. Mit einigen von ihnen studierte Lanziger kleine Gesangsstücke ein, die in einer Fußgängerzone zur Aufführung gebracht wurden. Dabei ging es ihr um den Fokus auf diejenigen Akteure, die für das „Saubere und Sichere zuständig sind, also die Drecksarbeit machen und dabei unsichtbar bleiben“ (PL). Als größtes Verdienst des *Bicentenario*-Pakets wertet Tanja Hutt, die ehemalige Kulturbeauftragte der Deutschen Botschaft in Mexiko, „verschiedenste Akteure an einen Tisch geholt zu haben“ (TH): neben mexikanischen Kuratoren und internationalen Künstlern auch das Universitätsmuseum MUAM, die deutsche Wirtschaft und die Max-Planck-Gesellschaft. Wünschenswert gewesen, so Hutt, wäre allerdings eine optimierte kuratorische Gesamtkonzeption und eine noch bessere Vernetzung der Expertisen, gerade auch zwischen Kunst und Wissenschaft.

Im Herbst 2011 war Deutschland mit einem viel beachteten Stand Gastland der Internationalen Buchmesse in Guadalajara (Feria Internacional de Libros, FIL). Parallel zu der Messe, bei der eine Reihe deutscher Autoren und Autorinnen zu Gast waren, darunter die Nobelpreisträgerin Herta Müller, wurde ein neuntägiges Kulturprogramm als spartenübergreifende Mixtur aus Lifestyle und Hochkultur ausgerichtet: Neben einer Designausstellung und deutschen Cocktails gab es einen Auftritt der Jungen Deutschen Philharmonie, einem unabhängigen Orchester von Musikstudierenden, die den Exportschlager klassische Musik mit der für Mexiko eher ungewöhnlichen Eigenregie junger Musiker verbanden. Ein Schwerpunkt der FIL sollte zudem die Förderung der Veröffentlichung deutscher Literatur in Mexiko sein. Die dazu angebotene Übersetzungsförderung wurde von mexikanischen Verlagen im Anschluss an die Messe jedoch so gut wie nicht in Anspruch genommen, wie die Übersetzerin und Kulturmittlerin Claudia Cabrera (CC) erzählt, die in Guadalajara und in anderen Foren Übersetzungswerkstätten organisiert. Zwar gäbe es weiterhin ein

„großes Interesse“ (CC) an deutscher Dramatik; bei einem Workshop im Frühjahr 2014 wurden fünf ins Spanische übersetzte Stücke neuer Dramatiker mit einem deutschen Dramaturgen als szenische Lesungen erarbeitet. Die Bedingungen dafür seien aber schwierig: Bekanntere deutsche Autoren werden gemeinhin von spanischen Großverlagen publiziert; für kleinere Verlage und neuere Autoren sei wiederum eine nur 70-prozentige Förderung wirtschaftlich kaum attraktiv.

Ein neuer Schwerpunkt, der sich dem Themenkomplex der Gewalt näherte, wurde 2012 zusammen mit dem französischen Kulturinstitut IFAL (El Instituto Francés de America Latina) entwickelt. Der Zyklus *Cultura en las Cárcels* (Kultur in den Gefängnissen) lud als Auftakt zu einem internationalen Symposium, an dem unter anderem der Dokumentarfilmregisseur Thomas Heise und das Berliner Gefängnistheater aufbruch teilnahmen, die mit einer Vielzahl mexikanischer Akteure über die Möglichkeiten von Kulturarbeit mit Strafgefangenen diskutierten. Zudem gab es ein vom IFAL organisiertes Zeichentrickfilmprojekt und eine vom Goethe-Institut angebotene kleine Filmschule mit jugendlichen Haftgefangenen im offenen Vollzug. In dem auf mehrere Monate verteilten Workshop sollten die Teilnehmer Filmexpertise vermittelt bekommen und abschließend einen Filmzyklus zum Thema Menschenrechte zusammenstellen. In der Schulung sei es weniger um Therapie als um „Respekt“ und auch um „Kunsterfahrung“ (RM) gegangen. Geschaffen habe man mit den Gefangenen in einem potenziell feindseligen Ambiente temporäre Räume der „Menschlichkeit und Anerkennung“.

Eine Fortsetzung erfuhr die Bearbeitung des Gewalt-Topos im Jahr 2013 durch das Bühnenstück „N' Haufen Kohle“ (auf Spanisch: *Plata quemada*) um das Thema Kriminalität, welches das Berliner Maxim-Gorki-Theater unter der Leitung von Armin

Petras auf Einladung des Goethe-Instituts mit deutschen und mexikanischen Schauspielern sowie einer Gruppe maskierter *Lucha Libre*-Kämpfer erarbeitete. Aufgeführt wurde das Stück im Maxim-Gorki-Theater und später auch im Kulturzentrum der UNAM. Neu war hier vor allem der Einbezug des *Lucha Libre* als populäre mexikanische Volkskultur mit ihrer einstudierten und performativen „Choreographie der Gewalt“. Durch die Verschaltung „dreier Energiekreise“ sei eine „andere Energie“ entstanden (RM), die üblicherweise nicht im Theatersaal zu erleben sei.

Zu Beginn des Jahres 2012 wurde ein groß angelegtes Kunstprojekt initiiert, das sich „Re-Mex. Die Macht der Künste“ nannte und sich erneut mit dem Thema Ressourcen beschäftigte, diesmal mit dem Fokus auf Recycling als kreativer Müllverwertung. Das Re-Mex-Projekt, an dem sich eine Reihe mexikanischer und europäischer Künstler und Künstlerinnen mit künstlerischen Interventionen im städtischen Raum beteiligte, zeichnete sich im Vergleich zu Vorgängerprojekten durch eine Reihe von Besonderheiten und Innovationen aus. Zum einen lief das Projekt über insgesamt eineinhalb Jahre, von Januar 2012 bis Juli 2013, war also ein prozessual angelegtes Format, in dessen Zentrum zunächst Workshops standen, die erst am Ende in Projektpräsentationen mündeten. Zum anderen war „Re-Mex“ eine genuin mexikanisch-europäische Koproduktion, bei der Deutschland mit diversen anderen europäischen Partnern (aus Schweden, Frankreich, Großbritannien und Polen)³² zusammenarbeitete; Kooperationspartner auf mexikanischer Seite waren die Nationale Phonothek, vor allem aber die von der Stadtregierung betriebenen Kulturzentren, die so genannten FAROs (*Fabrica de Artes y Oficios*), die sich in den Außenbezirken von Mexiko-Stadt seit vie-

³² Ermöglicht wurde das Gemeinschaftsprojekt durch die Exekutivagentur Bildung, Audiovisuelles und Kultur (EACEA) der EU-Kommission.

len Jahren um kulturelles *Empowerment* verdient machen.

In den von Künstlern und Designern angeleiteten Workshops sollten Teilnehmende einen kreativen Umgang mit allen Arten von Abfallprodukten sowie eine Schärfung der Sinne und des urbanen Bewusstseins erlernen und einüben. Dabei ging es um recyceltes Modedesign, das so genannte *Upcycling* von Textilabfällen durch Modedesigner – unter anderem von zwei Absolventen der Berliner Kunsthochschule Weißensee³³ – um die Herstellung formschöner Kompostierungsanlagen oder um die künstlerische Verarbeitung von Plastikmüll durch den Berliner Recycling-Künstler Gerhard Bär (dazu später mehr). Vermittelt wurden kreative Interventionen in die urbane Imagination, etwa durch ressourcenschonende Graffiti, wie *Stencils*, die negativ in die Schmutzschichten eingekratzt werden oder Light-Graffiti, aber auch Kunstarbeit zur Energieerzeugung, multimediales Theater und Tanztheater, Video-Performances und urbane Soundscapes. Erst am Ende der zum Teil mehrteiligen Workshops in zumeist entlegenen Stadtbezirken wurden die Ergebnisse an zentraler gelegenen Orten präsentiert. Es gab Performances und Ausstellungen in der U-Bahn, eine Modenschau auf dem Zocalo sowie mobile Ausstellungen und Videoprojektionen. Im Mai 2013 gelangte eine multimediale Projektpräsentation auch nach Berlin; im Mittelpunkt stand Bärs Plastikkunst, die entsprechenden Workshops gaben bereits zwei seiner ehemaligen Schüler aus Mexiko.

Das Jahr 2013 war geprägt von einer großen Vielseitigkeit bei Themen und Formaten. Eine Fortsetzung des Umweltthemas mit künstlerischen Mitteln war die von Adrianne Göhler kuratierte Wanderausstellung „Zur Nachahmung empfohlen“, die auf Spanisch *„Ejemplos a seguir, exploraciones en esté-*

tica y sustentabilidad“ betitelt war und Ende 2013 im Kunstmuseum Capilla del Arte UDLAP in Puebla Station machte. Kurz zuvor hatte sich das vom Goethe-Institut organisierte Symposium „Aereopolis“ zwei Tage lang mit den Kreuzungen zwischen Luft, Stadt und Kultur beschäftigt. Das Wagner-Jahr 2013 wurde in Mexiko mit einem zweiwöchigen Intensivprogramm begangen, indem es unter anderem um die Entwicklung musikalischer Motive zwischen Romantik und Moderne ging. Derartige Fragen gewinnbringend zu bearbeiten, war möglich aufgrund der Zusammenarbeit mit dem mexikanischen Operndirektor und Musikexperten Sergio Vela („Wagner-Experte aber kein Wagnerianer“, RM), der schon lange als de facto-Mittler deutscher Kultur fungiert.

Eine weltumspannende Live-Schaltung zum globalen Thema Arbeit, die das Goethe-Institut in seinem neuen Zyklus von Videokonferenzen „*world wide:work*“ initiierte, war Anfang 2014 die zwischen Mexiko-Stadt, München und Rom geschaltete Konferenz mit dem Thema „humane Arbeit“. Auffällig war dabei schon die Divergenz der Gäste in Bezug auf Geschlecht, Profession und Generationsangehörigkeit: Während auf deutscher Seite der Drogenrieunternehmer Götz Werner und der Investigativ-Reporter Günter Wallraff ins Münchner Kammer-spieltheater geladen waren, nahmen als Gäste im mexikanischen Studio drei junge Künstlerinnen und Medienexpertinnen teil, darunter die ehemalige DAAD-Stipendiatin Minerva Cuevas. Die Bilanz falle in Bezug auf das Verhältnis von Aufwand und Ertrag dieses ambitionierten Formats eher „durch-wachsen“ aus, meint allerdings Jenny Mügel (JM), Programmkoordinatorin des Goethe-Instituts.

Ein unstrittiger Höhepunkt der Kooperation war 2014 die Ausstellung des deutschen Experimental-filers und Videokünstlers Harun Farocki im Uni-versitätsmuseum MUAC. Die Schau versammelte

33 www.schmidttakahashi.de

unter dem Titel „*Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión*“ einige der wichtigsten Video-Installationen des im Juli 2014 überraschend gestorbenen Künstlers. Zusammen mit einem anspruchsvollen Begleitprogramm war die Ausstellung von zwei mexikanischen Kuratoren, darunter der Chefkurator des MUAC, Cuauhtémoc Medina, konzipiert worden. Den Anstoß dazu gab das mehrjährige Workshop-Projekt von Farocki und Antje Ehmann „Eine Einstellung zur Arbeit/Labor in a Single Shot“, bei dem die Teilnehmenden in 15 Weltstädten, darunter auch Berlin und Mexiko-Stadt, Arbeitssituationen in einer einzigen Kamera-Einstellung dokumentierten.³⁴

Als das vom Goethe-Institut koproduzierte Langzeitprojekt im MUAC als Video-Installation gezeigt werden sollte, nahmen die Museumskuratoren dies zum Anlass für eine eigene Ausstellung. Diese versammelte acht zwischen 2000 und 2012 entstandene Video-Installationen zum thematischen Nexus Bildlichkeit, Repräsentation und Politik; die begleitende Filmretrospektive umfasste zwei Dutzend zwischen 1969 und 2012 entstandene Arbeiten.

3.3 Fazit aus der Rekapitulation

Wie oben gesehen, wurde im deutsch-mexikanischen Kulturaustausch seit Beginn der 1990er Jahre ein dichter Teppich aus sehr unterschiedlichen Aktivitäten und Themen realisiert, in denen kollaborative und prozessuale Formate eine immer wichtigere Rolle einnahmen. Dabei sind, insbesondere im Hinblick auf die immer wieder gewünschte Nachhaltigkeit des kulturellen Austauschs, im resümierenden Rückblick folgende Elemente und Effekte herauszustellen:

Ein Katalysator-Effekt kann erzielt werden, wenn ein für den mexikanischen Partner virulentes, aber bislang wenig bearbeitetes, anerkanntes oder sichtbar gewordenes Themenfeld bearbeitet wird („Tecnogeist“, „agua-Wasser“, „residual“, „Re-Mex“). Dabei können auch neue Themen auf die kulturelle Agenda gesetzt werden, wie etwa beim Wasser-Projekt, oder aber relevante Gegenwartsthemen; so geschehen beim Thema Gewalt, eines der sicherlich drängendsten Themen der mexikanischen Gegenwart. Wichtig ist in jedem Fall ein institutionelles Gespür für das jeweilige kulturpolitische Gegenüber, das Ausloten von Spielräumen der Zusammenarbeit auch mit neuen, zuweilen (noch) weniger kulturaffinen oder international ausgerichteten Institutionen. Als erfolgreich erwiesen haben sich zudem spartenübergreifende Vermittlungsformate jenseits der klassischen Kunsträume, die sowohl im städtischen Raum wie auch in medialen Foren präsent waren.

Als vorbildliches Projekt im Sinne der kulturellen Nachhaltigkeit und Streukraft ist das vielformatige Kunstprojekt „Re-Mex“ zu werten, bei dem die vergleichsweise lange Laufzeit über eine solide, im Verbund mit drei anderen Ländern eingeworbene EU-Finanzierung möglich war und bei dem es zudem zu einer produktiven Zusammenarbeit mit

³⁴ Hier finden sich Daten und Spots zu dem Workshop in Mexiko-Stadt (<http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/workshops/mexico-city>) und in Berlin (<http://www.eine-einstellung-zur-arbeit.net/de/workshops/berlin/>).

populären lokalen Akteuren kam, etwa den äußerst umtriebigen städtischen Kulturzentren.

Deutlich wird auch, etwa an spektakulären Projekten wie „Tecnogeist“, dass es nicht notwendig einen Widerspruch zwischen Leuchtturm-Projekten und der vielbeschworenen Nachhaltigkeit geben muss. Neben medien- und öffentlichkeitswirksamen Großprojekten gilt es, Zeit und Ressourcen einzuplanen für Projekte „mit offenem Ausgang“, bei denen kulturelle „Samen“ ausgesät werden, wie Jenny Mügel es nennt, und „wir selber nicht wissen, ob es eine Sonnenblume oder was anderes wird“ (JM). Genau solche Open-End-Projekte setzen oftmals die interessantesten und überraschendsten Prozesse in Gang und erzielen bei Projektpartnern wie Öffentlichkeit den nachhaltigsten Effekt, „durchaus auch in Bezug auf das Deutschlandbild“ (JM).

Als problematisch beschrieben Akteure hingegen die Versuchung einer latenten oder auch manifesten Pädagogisierung von Kulturprojekten, die mit Sendungsbewusstsein oder auch der Instrumentalisierung von Kunst einhergehen (können), insbesondere bei den oft bearbeiteten „Öko-Themen“. Als Beispiel wurde hier die Gruppenausstellung „residual“ genannt, bei der künstlerische Impulse ausdrücklich zur umweltpädagogischen Erziehung eingesetzt werden sollten. Eine beteiligte Künstlerin wertete das kuratorische Konzept, demzufolge die beteiligten Künstler und Künstlerinnen – insbesondere aus dem umweltbewussten Deutschland – pädagogisch auf die Stadtbewohner einwirken sollen, als „paternalistisch“ (PL). Für problematisch hielt Lanziger zudem, dass Umweltprobleme hier primär als Verhaltensprobleme diagnostiziert und weder stadtpolitische Konstellationen noch die Gentrifizierungsproblematik der unmittelbaren städtischen Umgebung des Projekts einbezogen wurden. Beim Veranstalter Goethe-Institut bleibt im Nachhinein die Erkenntnis, dass auch mexikanische

Kuratoren „vor Eurozentrismus nicht gefeit“ (JM) sind und dass man, unabhängig von der Nationalität, künftig verstärkt mit kuratorischen Ansätzen arbeiten wolle, die nicht stets davon ausgehen, dass „aus Deutschland die Weisheit mitgebracht“ wird (JM).

Allgemein besteht die Wirkmacht künstlerischer Interventionen, gerade auch bei drängenden Themen mit Handlungsbedarf, weniger in unmittelbar erzieherischen oder agitatorischen Effekten als vielmehr in der Schaffung neuer Blicke, Räume und allgemein „poetischer Intensitäten“, wie es Graciela Schmilchuk für die Arbeiten Helen Escobedos beschreibt (Schmilchuk 2003: 41). Diese zielen nicht auf die Aktivierung von Schuldgefühlen, sondern vielmehr auf imaginäre Irritationen und Anregungen, aus denen dann auch „Energien zum Nachdenken und Handeln“ (ebd.) entstehen können. Zudem wurde auf die Gefahr hingewiesen, dass einzelne Projekte zu sehr auf bestimmte identitäre Marker setzen, die schnell zum Klischee gerinnen können. Ein Beispiel war das Street-Art-Projekt „*De mi barrio a tu barrio*“, das mit Jim Avignon im Sommer 2012 durch Zentralamerika und die Karibik tourte und zum Abschluss auch in Mexiko Station machte. „Ich muss keinem Puerto Ricaner zu seinem Selbst verhelfen, indem ich mit ihm eine Wand anmale“, bringt es GI-Leiter Reinhard Maiworm pointiert auf den Punkt.

3.4 Die mexikanische Seite: Erwartungen und kulturpoliti- sches Setting

Von mexikanischer Seite werden Erwartungen formuliert an Wissenstransfers im Bereich der urbanen Infrastruktur (e-Mobilität), stadtpolitischen Governance oder Umweltpolitik. Als übergreifendes Motiv lässt sich in vielen Bereichen ein besonderer Bedarf an methodischen Expertisen erkennen, also das Interesse an spezifischen Techniken und Technologien, Arbeitsweisen und Methodologien. Methodischer Exportschlagert ist auch in Mexiko die weltweit einzigartige duale Berufsbildung, an der mexikanische Unternehmen und Behörden seit längerem größtes Interesse zeigen und die in einigen Firmen – etwa in der 2013 eröffneten Lehrwerkstatt Cedual³⁵ im mexikanischen Puebla, dem Sitz des mexikanischen VW-Werkes – bereits erprobt wird.

In kultureller Hinsicht sind die Erwartungen weniger leicht herauszukristallisieren. Eine große Offenheit für „spielerische und performative, weniger didaktische oder pädagogische Zugänge“ hat Annette von Schönfeld (AS), Büroleiterin der Heinrich-Böll-Stiftung in Mexiko, bei mexikanischen Partnern beobachtet. Auch im Kulturbereich ist „überall ein großes Interesse an Workshop-Formaten“ (RM) zu konstatieren – ob auf dem Gebiet der Soundkunst, der Museografie oder auch der Literaturübersetzungen. Ein anschauliches Beispiel ist der Workshop mit dem Theaterkritiker Jürgen Berger, zu dem das Goethe-Institut mexikanische Schauspieler und Theaterregisseure im Frühjahr 2014 einlud. In einem mehrstufigen Prozess erarbeiten diese mit dem deutschen Theaterexperten die szenische Umsetzung von ausgewählten Stücken deutscher Dramatiker und machten sich dabei mit

der – in Mexiko bislang weitgehend unbekannten – Figur des Dramaturgen als Mittler zwischen Text und Aufführung vertraut.

Um das kulturpolitische Setting auf mexikanischer Seite einschätzen zu können, folgt ein kurzer Blick auf die Kulturbeziehungen Mexikos zu den Ländern der Europäischen Union.³⁶ Ein Mitte 2009 beschlossenes Kulturabkommen zwischen der EU und Mexiko, neben Brasilien einer der zwei „strategischen Partner“ der EU, sieht besonders den Ausbau der Zusammenarbeit auf den Gebieten kulturelle Vielfalt und Schutz des Kulturerbes vor. Dieser Absicht folgten aus Sicht der mexikanischen Akteure, die für eine Vorfeldstudie befragt worden waren (Schneider 2014), zumindest in Bezug auf Bildung und Kultur, bislang keine Taten. Schon 1997 wurde das erste Abkommen über eine ökonomische Partnerschaft unterzeichnet, in dem auch kulturelle Zusammenarbeit vorgesehen war. 2008 wurde dann eine „strategische Partnerschaft“ vereinbart, die die Grundlage für das genannte Kulturabkommen in seiner ersten Phase bildet. Die gerade anlaufende zweite Phase der mexikanisch-europäischen Kooperation ist mit einem Gesamtbudget von 2,8 Millionen Euro ausgestattet.

Zuständig für die außenkulturpolitische Zusammenarbeit sind in Mexiko vor allem zwei Institutionen: zum einen die im Außenministerium angesiedelte Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AMEXCID)³⁷ und zum anderen der bereits erwähnte Nationale Rat für Kultur und Künste Cona-

³⁶ Die folgenden Daten sind dem Länderreport von Schneider (2014) entnommen.

³⁷ Dabei ist AMEXCID spezialisiert auf die Förderung und Sichtbarmachung mexikanischer Kulturschaffender im Ausland. Weitere Institutionen sind die Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), zuständig für „Schutz und Förderung der indigenen Sprachen und Kulturen“ sowie ProMexico mit seinen 34 Auslandsbüros für das Mexiko-Marketing. Zudem unterhält Mexiko 20 ausländische Kulturinstitute (Instituto México) in der Welt.

³⁵ <http://www.pueblanoticias.com.mx/noticia/inauguran-del-centro-de-formacion-profesional-cedual-en-coronango-37657/>

culta, der der Institution eines Kulturministeriums am nächsten kommt. Dieser Nationale Kulturrat besteht aus 23 Abteilungen und verwaltet Museen, Kulturzentren, das Institut für Schöne Künste, die Kunst- und Filmförderung, das Kulturfernsehen und die Vermittlungsarbeit bei den archäologischen Stätten. Für das Jahr 2014 steht Conaculta ein Budget von gut 18 Milliarden Pesos zur Verfügung, umgerechnet etwas mehr als eine Milliarde Euro.³⁸

In dem im Frühjahr 2014 beschlossenen neuen Vierjahres-Kulturprogramm³⁹ finden sich eine Reihe programmatischer Schwerpunktsetzungen, die sich als mögliche Anschlussstellen für kulturelle Kooperationen anbieten: darunter etwa der Einsatz kultureller Ressourcen und Strategien zur Gewaltprävention und Friedenskultur (Unterprogramm „*Mexico en Paz*“), die Förderung kultureller Vielfalt und Traditionen (Unterprogramm „*México incluyente*“) oder auch Kultur als grenzüberschreitende Ressource und Strategie (Unterprogramm „*México con Responsabilidad Global*“). Zu beachten ist hier allerdings stets, dass unter einzelnen Schlagworten, wie etwa Tradition, *Patrimonio* beziehungsweise *heritage*, je nach Akteur unterschiedliche Dinge verstanden und unterschiedliche Interessen artikuliert werden – vom tourismusfördernden *Nation Branding* über die Unterstützung von Indigena-Organisationen in ihrer kulturellen Selbstbestimmung und dem Schutz vor in Übersee (China) produzierten „indigenen Textilien“ bis hin zur Übersetzung alter und neuer mexikanischer Weltliteratur.

3.5 Zum Wissenschaftsaustausch

Auch wenn der institutionalisierte Wissenschaftsaustausch ausdrücklich nicht im Mittelpunkt der vorliegenden Sondierung steht, so sollen Stand und Rahmenbedingungen der wissenschaftlichen Kooperation hier wenigstens kurz skizziert werden.

Insgesamt 4.328 Hochschulen sind in Mexiko registriert, davon nur 1.700 in öffentlicher Trägerschaft (Bundes- oder auch Landesregierungen); der Rest wird von privaten Trägern betrieben. Allerdings studiert das Gros der Studierenden, 2012 rund 2,3 Millionen, an staatlichen Einrichtungen, etwas über eine Million an privaten Hochschulen.⁴⁰

Eine Schlüsselrolle für die internationale Vernetzung spielt der Nationale Forschungs- und Technologierat Conacyt, der bislang die Funktion eines seit langem geforderten Wissenschaftsministeriums übernimmt.⁴¹ Von diesem hängen derzeit 28 außeruniversitäre Forschungszentren ab, die besonders attraktiv für Postgraduierte, Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sind. Insgesamt vergibt Conacyt pro Jahr an die 40.000 Förderstipendien für das In- und Ausland. Deutschland ist, nach den USA, Spanien und Frankreich, das viertbeliebteste Gastland für Auslandsstudierende. Derzeit gibt es an deutschen Hochschulen nur etwas mehr als 2.000 mexikanische „Bildungsausländer“. Auf dem Papier sind immerhin 284 Kooperationsabkommen zwischen deutschen und mexikanischen Hochschulen⁴² registriert. In der wissenschaftspolitischen Praxis zwischen beiden Ländern sei dennoch „keine allzu dynamische Konstellation“ zu verzeichnen, meint Günther Maihold. Zu empfehlen sei, die exis-

38 Quelle: La Jornada vom 19. November 2013. An diesem Punkt ist dem für die EU erstellten Länderreport, der das Budget auf die Summe von knapp einer Million Euro (Schneider 2014: 7) beziffert hatte, ein Umrechnungsfehler unterlaufen. Auch die dort prognostizierte Budgetkürzung von über 30 Prozent ist zumindest für 2014 so nicht bestätigt.

39 Diario Oficial de la Federación (2014)

40 Quelle: DAAD-Bericht für 2012

41 Das mexikanische Bildungsministerium (Secretaría de Educación Pública) ist nur für schulische und berufsqualifizierende und nicht für die universitäre Bildung zuständig.

42 Quelle: DAAD, Sachstand Mexiko, März 2014

tierenden Abkommen mit den so genannten Provinzuniversitäten, also allen universitären Einrichtungen außerhalb des Einzugsgebiets der mexikanischen Hauptstadt, verstärkt zu nutzen. Hier sollten „relevante Dialogstrukturen“ (GM) aufgebaut werden, die nicht wie bislang auf die in Mexiko-Stadt ansässige Nationaluniversität UNAM oder die deutschen Schulen konzentriert bleiben müssten.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) unterhält seit 2001 eine eigene Vertretung in Mexiko-Stadt, als eine seiner weltweit insgesamt 15 Außenstellen. In Mexiko beschäftigt der DAAD insgesamt vier Lektoren und hat hier 1998 den Wilhelm- und Alexander von Humboldt-Lehrstuhl als Sonderlehrstuhl eingerichtet. Dieser war lange an der UNAM als der größten öffentlichen Universität angesiedelt und ist seit 2013 am renommierten Colegio de México angebunden. Bislang hatten sechs Wissenschaftler verschiedener Disziplinen (Politik-, Geschichts- und Kulturwissenschaften) den Lehrstuhl inne. Der DAAD vergab im Jahr 2012 nur 85 Jahresstipendien an mexikanische Studierende und weitere 574 im Rahmen bestimmter Kooperationsprogramme⁴³. Insgesamt ist die Tendenz jedoch steigend: Gab es 2003 insgesamt nur 750 geförderte Personen (Deutsche wie Mexikaner), so hat sich diese Zahl bis 2013 etwa verdoppelt. Allerdings wurden nur 54 dieser Stipendien zur Forschung und 11 an mexikanische Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen in Deutschland vergeben.

Diverse Förderprogramme sollen den Austausch auf Grundlage einer zwischen DAAD und Conacyt seit 1999 bestehenden Kooperationsvereinbarung weiter unterstützen, darunter auch die Master- und Promotionsförderung von Mexikanern an deutschen Hochschulen. Seit dem Jahr 2000 wurden ins-

gesamt etwa 760 Aufenthalte zum Masterstudium oder zur Promotion gefördert, darunter befanden sich 2013 allerdings nur 11 Promovierende. Viele der Programme sind bislang auf die Natur- und Ingenieurwissenschaften konzentriert; so wurden bei Proalmex, das dem projektbezogenen Personenaustausch dient, bislang ausschließlich binationale Forschungsprojekte in naturwissenschaftlichen Disziplinen gefördert.

Seit 2002 gibt es ein Sonderprogramm für Jungingenieure, an dem Volkswagen, dreizehn Hochschulen und die Landesregierung Puebla beteiligt sind; insgesamt 1.500 Studierende wurden hier bislang gefördert, 2014 werden es voraussichtlich 180 Stipendiaten an 18 deutschen Hochschulen sein. Mit Volkswagen gibt es seit 2006 das Sonderprogramm „*Estudiantes mexicanos en Alemania*“ (EMA), an dem jährlich zehn DAAD-VW-Stipendiaten teilnehmen. Ehemalige DAAD-Alumni aus diesem Kontext organisierten im Juni 2013 in Mexiko-Stadt eine Konferenz zum Thema urbanes Ressourcenmanagement und Umweltpolitik, zu der – was einen interessanten Multiplikationseffekt ergab – über 60 Prozent nicht aus der Hauptstadt kamen.⁴⁴ Ausbaufähig sind die Hochschulk Kooperationen also vor allem hinsichtlich der disziplinären Ausweitung auf die bislang noch wenig berücksichtigten Kultur- und Sozialwissenschaften⁴⁵ wie auch auf neue Knotenpunkte außerhalb des etablierten Brückenkopfes Mexiko-Stadt.

44 Darüber hinaus existieren zwischen einzelnen Hochschulen Studien- und Ausbildungspartnerschaften und spezielle Kooperationen im Bereich Umwelttechnologien/Ressourcenmanagement (Köln – San Luis Potosí). Ausgebaut werden sollen zudem die dualen Studienangebote (Dualmex) zwischen deutschen Fachhochschulen und technischen Hochschulen in Mexiko.

45 Eine Ausnahme bilden hier die Institutspartnerschaft zwischen den Universitäten Guadalajara und Leipzig im Bereich Germanistik sowie zwischen dem Lateinamerika-Institut der FU Berlin und der mexikanischen Stadtuniversität UACM im Bereich der Stadtforschung und Sozialwissenschaften.

43 Davon waren 369 Graduierte, 149 Doktoranden und 18 Hochschullehrer.

Eine Sonder- und Pionierrolle in der bilateralen Wissenschaftskooperation nimmt das 2009 eingerichtete deutsch-mexikanische Graduiertenkolleg Entre Espacios/Zwischen Räumen ein, in dem sich sechs renommierte Einrichtungen auf beiden Seiten des Atlantiks unter Federführung des Lateinamerika-Instituts der FU Berlin und des Colegio de México zusammengeschlossen haben. In dem interdisziplinär angelegten Kolleg forschen herausragende Promovierende beider Länder zu Räumen und Repräsentationen, Akteuren und Bewegungen der Globalisierung, also jenseits einer rein bilateralen Konzeption unter Einbezug polyzentrischer und transregionaler Perspektiven. Die Forschungskooperation, die bereits in der ersten Phase 30 abgeschlossene von insgesamt 40 Promotionsprojekten vorweisen kann, wurde 2013 für weitere viereinhalb Jahre verlängert.⁴⁶ Einige der innovativen Forschungsthemen der jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, etwa zu translokalen Umweltprotesten oder postmigrantischen Kulturproduktionen, zu mobilen Musikern oder auch zu transnationalen Räumen der Sicherheit wären für künftige Kooperationen fruchtbar zu machen.

Anschluss- und ausbaufähig sind zudem die bereits bestehenden Kooperationserfahrungen zwischen den botanischen Abteilungen der Freien Universität Berlin, insbesondere des Botanischen Gartens, und der UNAM.⁴⁷ Für den Berliner Botanischen Garten, so Direktor Thomas Barsch (TB), spiele Mexiko und insbesondere die Botanik an der UNAM – die mit ihrem Institut für Biologie und dem Nationalen Herbarium zu den besten und profiliertesten des Kontinents gehöre – „eine zentrale“ Rolle in der Erforschung der Pflanzenwelt der gesamten

Region. In einem intensiven „regionalen Netzwerk“ werden verstärkt seit 2008 gemeinsame Forschungsprojekte, einschließlich Wissenschaftler austausch und gemeinsam betreuter Promotionen, zur Pflanzenvielfalt Lateinamerikas und der Karibik entwickelt und durchgeführt. Zu diesem Themenfeld ließen sich kulturell produktive und vermittelbare Fragen entwickeln, etwa zur Kulturgeschichte der botanischen Gärten.

„Die Azteken waren ja die ersten, die einen botanischen Garten hatten – zu einem Zeitpunkt, als wir hier in Europa und Deutschland noch gar keine Vorstellung davon hatten“ (TB).

Allgemein bietet das Thema Biodiversität natürlich Anknüpfungen zu relevanten Gegenwartsthemen. Und auch der Botanische Garten selbst wäre nach den Vorstellungen seines Direktors künftig stärker als „Kulturraum“ (TB), und nicht nur als reine Wissensstätte oder Freizeitpark, in den Blick zu nehmen und käme durchaus auch als Veranstaltungsort infrage.

⁴⁶ <http://www.lai.fu-berlin.de/entre-espacios/>

⁴⁷ Der Berliner Botanische Garten in Dahlem empfing schon 1903 die ersten Besucher. In Mexiko-Stadt wurde 1959 auf dem Campus der UNAM im Süden der Stadt der weitläufige *Jardín Botánico* eröffnet.

4.

AUSBLICK: THEMATISCHE
SCHNITTSTELLEN

(Nicht) mehr Müll auf der Straße (Foto: Anne Huffschmid)

Im Folgenden werden Themen und Formate skizziert, die aufgrund der Rekapitulation und der Befragung der Akteure für künftige Kooperationen geeignet erscheinen. Als zentrale thematische Achse, die vielfältige Anschlüsse bietet, wurde die städtische Frage identifiziert, die im Folgenden ausführlicher, auch im Hinblick auf potenzielle Kooperationspartner, skizziert wird. Im Anschluss werden weitere thematische Achsen und zudem eine Reihe möglicher Formate angeführt, die sich als produktiv und zukunftssträftig erwiesen haben. Den Abschluss des Kapitels bildet eine kurze Skizze von Andockstellen für die regionale Diversifizierung in Mexiko, um die etablierte Achse Berlin–Mexiko-Stadt durch markante regionale Satelliten zu ergänzen.



Ecobici in Mexiko-Stadt (Foto: Anne Huffschnid)

4.1 Die urbane Frage/*la cuestión urbana* – vom Wert der Stadt/*el valor de la ciudad*

Unter diesem Arbeitstitel wird hier die im weitesten Sinne kulturelle Bearbeitung städtischer Fragen verstanden, die Stadt als konkreten Lebensraum wie auch als Mikrokosmos des Gesellschaftlichen in globalen Verflechtungen in den Blick nimmt. Für eine solche verbindende Achse spricht schon die Tatsache, dass die beiden Hauptstädte, Berlin und Mexiko-Stadt, in der internationalen Stadtdiskussion jeweils als Paradigmen gelten: Berlin als Paradigma für eine komplexe Metropolisierung im 20. und vor allem im 21. Jahrhundert im Zentrum Europas⁴⁸, Mexiko-Stadt, immerhin die viertgrößte Stadtökonomie der Welt, für die weltweit – und auch zwischen Deutschland und Mexiko⁴⁹ – geführte Debatte um die Entwicklung von Megastädten. Ein Indiz für die Bedeutung der mexikanischen Hauptstadt in dieser Diskussion ist die Tatsache, dass das Kompetenznetzwerk Urban Age Initiative, das die Alfred Herrhausen Gesellschaft mit der London School of Economics und anderen Wissensakteuren initiierte, wie zuvor berichtet, wichtige Konferenzen (2006, 2009) in Mexiko-Stadt organisierte. Zudem war es 2010 eine Stadtteilinitiative im dicht bevölkerten Iztapalapa (mit zwei Millionen Einwohnern der größte Bezirk der Megastadt), die den international ausgeschriebenen *Urban Age Award* zugesprochen bekam. Die Initiative Asamblea Comunitaria

48 Vgl. dazu den kürzlich erschienenen Band „Make Shift City“ (Ferguson/Urban drift 2014), in dem urbane Dynamiken des 21. Jahrhunderts am Beispiel Berlins analysiert werden. Siehe als Beispiel für einen auf Berlin bezogenen internationalen Metropolendialog, hier in Bezug auf Buenos Aires, auch Huffschnid (2006)

49 Ein Beispiel für einen Dialog zwischen Stadtforscher und Stadtforscherinnen aus beiden Ländern ist in dem Band Cerda/Huffschnid/Azuara/Rinke (2011), eine Koedition zwischen der FU Berlin und der mexikanischen Stadtuniversität UACM, dokumentiert.



Käfer-Taxi von innen (Foto: Anne Huffschmid)

de Miravalles bekam den Preis dafür, eine stillgelegte Müllkippe wieder zu städtischem Leben erweckt zu haben. Ihr gelang es, die Brache in einen öffentlichen, gemeinschaftlich genutzten und bewirtschafteten Raum zu verwandeln, in einer so einfallsreichen wie zukunftsweisenden Kombination von Arbeitsplatzschaffung, Plastikmüll-Recycling, biologischem Gemüseanbau und kulturellen Angeboten.⁵⁰

Die übergreifende Frage nach dem „Wert der Stadt“ bietet eine Reihe von Anschlussmöglichkeiten für die Bearbeitung einzelner Themenfelder:

► Ein zentrales Motiv von unbestreitbarer Relevanz ist die urbane **Mobilität**. Diese steht zunächst im landläufigen Wortsinn für die Herausforderung einer neuen verkehrspolitischen Rationalität, besonders für Mexiko-Stadt im Umgang mit überbordenden Verkehrsströmen und dem Bedarf nach einem funktionalen Transportwesen. Naheliegender scheinen hier aus deutscher Sicht, neben dem Ausbau der Fahrradkultur, vor allem zwei Bereiche,

die gewinnbringend miteinander verknüpft werden könnten: die elektronisch betriebene Mobilität und die Idee des in Deutschland schon relativ weit verbreiteten Carsharings. In deutschen Großstädten, in denen nach Recherchen der Süddeutschen Zeitung (25. April 2014) bereits die Hälfte der Haushalte auf die Nutzung eines eigenen Pkws verzichtet, waren Anfang 2014 mehr als 750.000 Nutzer bei einem der 150 registrierten Carsharing-Anbieter angemeldet. Dagegen sind die *coches compartidos* für mexikanische Metropolen noch Neuland: Erst im Frühjahr 2012 ging hier der erste mexikanische Carsharing-Anbieter an den Markt – mit einer Flotte von bislang gerade 40 Fahrzeugen, darunter auch die Elektro-Modelle der Firmen Nissan und Toyota, und ein paar Dutzend Stationen. Eingeschrieben sind bislang nur einige Tausend Nutzer, was auch mit den noch vergleichsweise hohen Gebühren zu tun haben mag. So scheint dieses Feld, besonders mit Blick auf Expansionspläne deutscher Autobauer in Mexiko und die geplante Einführung von Elektromobilen, anschlussfähig. Denkbar ist hier auch die Setzung von weithin sichtbaren Markern, die das Interesse Deutschlands am Thema der mobilen Rationalität, etwa als DenkStationen (Haltestellen, Tankstellen), symbolisch oder auch spielerisch im urbanen *flow* markieren.

Die Beschäftigung mit Mobilitätsströmen setzt allerdings voraus, das reale Verkehrsverhalten und die *Imaginos* des Mobilen (die Bilder und Bedeutungen von Auto, Fahrrad, Bussen und U-Bahnen) zu kennen. Denn die Bereitschaft zum *Sharing*, zum Autoverzicht, Fahrradgebrauch oder allgemein zur Nutzung neuer Verkehrsmittel ist ja nicht nur eine Frage der Infrastruktur, sondern auch eine der Alltagskultur und der realexistierenden Nutzungen und Bedürfnisse. Sinnvoll scheinen also Projekte urbaner Erkundungen und Kartierungen, die Motive, Logiken und Bewegungsmuster städti-

⁵⁰ Siehe dazu das Video: <https://www.youtube.com/watch?v=OMEGFprAlac>

scher Akteure sichtbar machen.⁵¹ Eine instruktive Methode zur partizipativen Kartierung städtischer Konstellationen, Bewegungen und Konfliktfelder hat beispielsweise das Graphiker-Duo *Iconoclastas* aus Buenos Aires erarbeitet, das seit vielen Jahren mit Bewohnern thematische Mappings, darunter auch zu urbanen Bewegungsabläufen, erstellt und bereits in vielen Städten Lateinamerikas im Einsatz war.⁵² Zudem sollte der Begriff Mobilität nicht auf räumliche Fortbewegung, also auf Fragen des öffentlich oder privat betriebenen Verkehrs beschränkt bleiben, sondern kann darüber hinaus auch als Metapher für soziale und kulturelle Bewegung in urbanen Räumen fruchtbar gemacht werden. Von Interesse wären etwa alle Arten von Markträumen, also jene urbanen Umschlagplätze, an denen Waren- und Tauschtransaktionen stattfinden, und hier besonders die in deutschen Großstädten seit einiger Zeit virulenten Tausch- und Teilökonomien (*sharing economies*), die in Beziehung gesetzt werden könnten zu den in Mexiko schon länger tradierten Tauschkulturen (*trueque*).

► Ein weiteres zentrales Motiv ist die Frage nach Nutzungen und Gestaltung des **öffentlichen Raums** und, damit verbunden, die nach einer spezifisch urbanen Lebensqualität. Formulieren ließe sich diese womöglich, unter Zusammenführung des lateinamerikanischen *buen vivir* und der internationalisierten Losung „Recht auf die Stadt“, als „Recht auf gutes Leben in der Stadt“. Gemeint wäre damit vor allem das Alltagsleben jenseits der eigenen vier Wände in den geteilten öffentlichen Räumen der Städte. Dies betrifft Fragen nach Infrastruktur und Investitionen, Besitzverhältnissen und Raumproduktion ebenso wie die nach dem Verhältnis zwischen virtueller und analoger Öffentlichkeit. Für die Bearbeitung dieser Fragen bietet sich womöglich die

kollaborative Herstellung eines neuen Ortes an, der als Freiraum und Diskurs- bzw. Kulturlabor fungieren könnte. Berlin verfügt über eine Vielzahl innovativer raumproduzierender Akteure, die sich auf die Herstellung neuer urbaner und oftmals temporärer Räume oder auch auf die Umnutzung bestehender Räume spezialisiert haben, darunter raumlabor⁵³, das Kollektiv für experimentelle Architektur oder das Kommunikationsnetzwerk platoon⁵⁴, das in Berlin eine temporäre Kunsthalle aus einer Containeranlage generiert.

► Ein zentrales damit verbundenes Thema ist in beiden Hauptstädten die Teilhabe der Stadtbewohner und -bewohnerinnen an den urbanen Entscheidungen, also die Frage nach Chancen und Reichweite von **Partizipation** oder Bürgerbeteiligung (*participación ciudadana*). Aufschlussreich für an Partizipation interessierte mexikanische Kulturakteure, wie das auf öffentliche Kunst spezialisierte Kollektiv *nerivela* oder auch das Laboratorio para la Ciudad (dazu später mehr), wären sicher die Erfahrungen aus der Berliner Bürgerbeteiligung bei kontrovers diskutierten Bauprojekten – wie etwa der Bebauung des Spreeufers durch das Investorenprojekt Media-spree, das 2008 durch ein Bürgerbegehren zu Fall gebracht wurde oder auch im Sommer 2014 die gleichfalls per Bürgerquorum gestoppte Randbebauung des Tempelhofer Felds. Auch bei anderen konfliktgeladenen Themen, etwa der Touristifizierung von Barrios und Quartieren – von den Stadtregerungen oft als Aufwertung (*revitalización*) und Kosmopolitisierung lanciert – stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten von Bürgerbeteiligung. Damit einher geht die Debatte, ob es so etwas wie urbane Inwertsetzung ohne Verdrängung geben kann und welche Rolle stadt- und kulturpolitische Interventionen, etwa in Gestalt des Berliner Quartier-

51 Möglicher Anknüpfungspunkt dafür ist etwa der „Berliner Atlas paradoxaler Mobilität“ (Borries 2011).

52 <http://www.iconoclastas.net/>

53 <http://raumlabor.net/>

54 <http://www.platoon.org/>

managements, dabei spielen können. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Erfahrungen mit Bürgerhaushalten (*presupuesto participativo*).

► Ein möglicher Themenschwerpunkt ist zudem die urbane Infrastruktur als **städtische Hardware**. Aus mexikanischer Perspektive geht es hier vor allem um die Versorgung der wuchernden Stadt mit materieller, aber auch kultureller Infrastruktur, etwa in Bezirken wie Iztapalapa am Ostrand, der nur einer von insgesamt 16 Stadtbezirken ist, in dem aber umgerechnet mehr als die Hälfte der gesamten Berliner Bevölkerung leben. In Berlin ist hier besonders die Flughafenfrage virulent. Interessant könnte beispielsweise eine künstlerische Fallstudie zum Dreieck aus der Dauerbaustelle im Brandenburger Schönefeld, dem Miniaturflughafen Tegel und der gigantischen Leerstelle Tempelhof sein. Dies gewinnt noch an Relevanz durch die im September 2014 verkündeten Pläne, in Mexiko-Stadt einen neuen Superflughafen zu errichten; dabei soll der bereits existierende Flughafen unter Federführung des Stararchitekten Norman Foster zu einem „gigantischen Drehkreuz“ (Süddeutsche Zeitung 5. September 2014) ausgebaut werden. Von Interesse sind zudem die deutschen Erfahrungen in der postindustriellen Umnutzung von Industriebrachen und Ruinenlandschaften in Städten wie Berlin, Hamburg oder auch im Ruhrgebiet. Ein Beispiel ist das einjährige „Detroit-Projekt“, das Urbane Künste Ruhr und das Schauspielhaus Bochum anlässlich der bevorstehenden Schließung der Opel-Werke in Bochum Ende 2014 ins Leben gerufen haben und wo – unter dem markanten Motto „*This is not Detroit*“ – kulturelle Strategien „gegen die Ohnmacht“ erprobt werden sollen.⁵⁵

► Einen breiten Fächer an Anknüpfungspunkten bietet die **stadtkulturelle Software**, die aus urbanen Alltagskulturen, *Imaginarios*, Bilderwelten oder

auch *soundscape*s besteht. Hier bietet sich die Nutzung des touristischen Formats Sightseeing für ungewöhnliche und erkenntnisfördernde Zugänge an, wie sie etwa der in Berlin ansässige Verein querstadtein⁵⁶ mit seinen von Obdachlosen organisierten Stadtführungen anbietet. Das mexikanische Kollektiv nerivela⁵⁷ und ihr Initiator Jorge Toscano haben sich auf die Erkundung urbaner Alltagspraktiken durch verschiedene Methoden des Mappings und der Stadtbegehung spezialisiert. „Öffentliche Kunst als monumentale Geste interessiert uns nicht mehr, wir wollen lieber etwas machen, das mit dem Verhalten der Menschen zu tun hat“ (JT), etwa zu Fragen des Bürgerhaushalts, der Fahrradnutzung oder auch zur Einrichtung eines partizipativen Museums (*museo comunitario*). Ein überaus interessantes Arbeitsfeld sind die urbanen *soundscape*s, also die Motive von Lärm und Stille, aber auch der Orientierung und Desorientierung, zu denen bereits mit Soundkünstlern aus beiden Städten recherchiert wird, darunter der ehemalige DAAD-Stipendiat Israel Martínez oder der in Berlin lebende Mario de la Vega⁵⁸, die beide auch zu Berliner Soundlandschaften gearbeitet haben. Interessante Beiträge leisten könnten zudem womöglich das Hamburger Soundkunst-Kollektiv Ligna, das urbane Audio-Interventionen für diverse städtische Konstellationen entwickelt⁵⁹ oder auch die Bremer Medienkunst-

⁵⁶ <http://querstadtein.org/de/>

⁵⁷ <http://nerivela.org/> Ein Programm koordinierter Stadterkundungen findet sich unter: <http://www.urbana.guru/>. Der an der FU Berlin in Philosophie promovierte Toscano kooperiert in anderen Zusammenhängen bereits mit diversen deutschen Universitäten wie Leipzig, Göttingen und Mannheim.

⁵⁸ Der 1979 in Mexiko geborene Musiker ist spezialisiert auf Soundevents, Soundskulpturen und ortsspezifische Interventionen und hat unter anderem mit pyrotechnischen Experimenten in Mexiko-Stadt auf sich aufmerksam gemacht (<http://www.mario-devega.info/>).

⁵⁹ Beteiligt war Ligna an dem vom Goethe-Institut geförderten Projekt „*Ciudades paralelas*“, das sich mit Alltagsnutzungen von funktionalen Orten in vier Städten beschäftigte; dabei inszenierte Ligna ein Radio-Ballett in einem Shopping-Center (<http://ligna.blogspot.de/>).

gruppe urban screen, die ortsspezifische Projektionen entwirft und sich mit architektonischer Imagination beschäftigt.⁶⁰

► Schließlich hat sich als zentrales Motiv bei vielen befragten Akteuren das Thema der „**urbanen Ernährung**“ herauskristallisiert, das seit einigen Jahren weltweit unter den Schlagworten *urban farming* oder *urban gardening* – die selbst organisierte und gemeinschaftliche Stadtbepflanzung – oder auch dem eher partisanenhaften *guerilla gardening* diskutiert wird. Dabei hat die Frage, wie und wovon Städte und ihre Bewohner sich ernähren, offensichtlich mit ökologischen wie ökonomischen Aspekten (Selbstversorgung, *food politics*) zu tun, aber auch mit Ess- und Alltagskulturen sowie mit städtischen Gemeingütern (*urban commons*). Querkopplungen zu Deutschland liegen schon deshalb nahe, weil deutsche Städte seit langem als Pioniere auf diesem Gebiet gelten. Ein oft zitiertes Paradebeispiel ist der Berliner „Prinzessingarten“. Dessen Betreiber haben eine Kreuzberger Stadtbrache vor fünf Jahren in einen florierenden Kräuter- und Gemüsegarten in Kisten und Kübeln verwandelt; die Idee war einem der Gründer interessanterweise in Kuba gekommen, wo schon seit langem durch Knappheit bedingte selbst organisierte Stadtgärten (*huertas urbanas*) entstanden waren. Ging es in Havanna primär um die Versorgung mit frischem Gemüse, so stehen für die Gründer des Prinzessingartens eher das kulturübergreifende Miteinander, die urbane Bildung und die städtische Selbstermächtigung im Vordergrund.⁶¹

Eine Variante sind die Interkulturellen Gärten, die schon Mitte der 1990er Jahre erstmals in Göttingen gegründet wurden; in Berlin sind heute 37 der insgesamt 60 im Stadtgebiet registrierten Gärten als „interkulturell“ geführt.⁶² Bei der 2004 initiierten „Langen Tafel“ steht wiederum weniger der agrarische oder ökologische als vielmehr der kommunikative und alltagskulturelle Aspekt im Vordergrund: Das gemeinsame und öffentliche Essen wird hier zum Katalysator für urbane Kommunikation.⁶³ Besonders für Mexiko, mit seiner ausgeprägten öffentlichen und schichtübergreifenden Esskultur, bieten sich hier interessante Anknüpfungspunkte.

► Allgemein ist Berlin ein zentraler Ort für die weltweit geführte und für Mexiko äußerst anschlussfähige Debatte um das städtische Gemeinwohl und die *urban commons*.⁶⁴ Einen guten Überblick über die von Berlin ausgehenden Debatten um neue urbane Ökonomien und Ökologien, kritische Raumpraxen und Vergemeinschaftungen, also das so genannte *urban commoning*, bietet der 2014 veröffentlichte Band „*Make_Shift_City*“. Dass urbane Neugestaltung immer auch die „Neuverhandlung von städtischem Raum“ impliziert, wie die Leiterin der Berliner Kunstwerke, Gabriele Horn, im Vorwort feststellt (Ferguson 2014: 12), ist aus Perspektive der mexikanischen Hauptstadt, in der städtische Politik und Gesellschaft sich in – oft informellen, nicht notwendig legal regulierten – Aushandlungsprozessen regenerieren, eine durchaus vertraute

60 www.urbanscreen.com

61 Die Geschichte des Gartens wird in dem – mittlerweile vergriffenen – Band „Prinzessingärten. Anders gärtnern in der Stadt“ (Nomadisch Grün 2012) erzählt. Insgesamt sind im Bundesgebiet rund 400 gemeinschaftliche Gärten registriert. Einen Überblick über die Debatte bietet Müller (2011).

62 www.anstiftung-ertomis.de/urbane-gaerten. Eine Pionierin dieser Gartenbewegung ist die Stadtaktivistin Frauke Hehl, die seit 2004 in dem Nachbarschaftspark Rosa Rose aktiv ist (www.rosarosegarten.net). Siehe zu Hehl auch den Beitrag in Hufschmid (2006)

63 <http://www.lange-tafel.com/>

64 Vgl. zum Thema der „Stadtproduktion von unten“ also das Generieren städtischer Infrastruktur und Gemeingüter auch das vom Goethe-Institut initiierte Projekt „Weltstadt – *Who creates the city*“, das im Mai 2014 im Berliner DAZ präsentiert wurde (www.goethe.de/weltstadt).

Erkenntnis.⁶⁵ Dabei gehört zu den Eigenheiten der diskursfreudigen Berliner Konstellation, dass die kritische Debatte eines profitgesteuerten Stadtumbaus (wie in dem genannten Band) von behördlicher Seite nicht unterbunden, sondern, etwa über den Hauptstadtkulturfonds, sogar gefördert wird. Auch für Vertreter der Landesregierung gehe es, so Stadtbau- und Kulturdezernentin Regula Löscher in ihrem Geleitwort (ebd. 8), um das Schaffen von „Freiraum“ jenseits von Verwertungszwängen und -mechanismen.

► Die Frage nach Freiräumen betrifft zudem das Verhältnis der Städte zu ihren so genannten Kreativen, also die (kritische) Debatte um die so genannte *Creative City*. In Berlin galt seit den 1990er Jahren neben einer hervorragenden Wissensinfrastruktur vor allem die Kultur- und Kreativwirtschaft als einer der Standortvorteile der an Industrie armen neuen Hauptstadt.⁶⁶ Besonders freischaffende – und daher tendenziell prekarierten – Kultur- und Medienarbeiter und -arbeiterinnen hatten in Berlin aufgrund bezahlbarer Wohn- und Atelierräume aber auch aufgrund „historisch bedingter Heterogenität und Durchmischung“, wie das 2011 von Kulturschaffenden gegründete Bündnis Haben und Brauchen⁶⁷ betont, Bedingungen gefunden, die die Stadt zu einem produktiven kulturellen Labor werden ließen. Angesichts von Sparpolitik und Wohnungskrise wird Berlin heute nun zunehmend zum Labor

einer vehement geführten Debatte um Produktions- und Standortbedingungen für so genannte Kreative, zu der nicht nur die Bereitstellung von billigen Ateliers und Kunstförderung, sondern auch Stadtentwicklung und Mietenpolitik gehören. Diese Diskussion ist auch für Mexiko-Stadt, insbesondere zur Frage, wie Kulturschaffende zur urbanen Entwicklung beitragen beziehungsweise von ihr profitieren, von großem Interesse. Kreative Kollektivakteure aus Berlin sind das schon genannte Kulturbündnis Haben und Brauchen und, gewissermaßen komplementär dazu, der Rat der Künste,⁶⁸ in dem 20 gewählte Persönlichkeiten aus den Berliner Kulturinstitutionen vertreten sind, sowie das Netzwerk Stadt neu denken⁶⁹, das von der Leiterin der Kunsthochschule Weißensee, Leonie Baumann, ins Leben gerufen wurde.

Mögliche Projektpartner zur „städtischen Frage“

Im Folgenden werden einige potenzielle Kooperationspartner in Berlin und besonders in Mexiko-Stadt vorgestellt, die sich durch Expertisen in den oben skizzierten Themenfeldern auszeichnen und die größtenteils bereits Interesse an einer entsprechenden Kooperation bekundet haben. Dabei geht es keinesfalls um eine auch nur annähernd vollständige Liste möglicher Partner, sondern vielmehr um einen Überblick über die Vielfalt möglicher Anschlüsse.

► Seitens der Berliner Senatskanzlei besteht erklärtes Interesse an einer Reaktivierung der seit über 20 Jahren bestehenden und von mexikanischer Seite bislang nicht übermäßig aktiv gestalteten Städtepartnerschaft. Als Schwerpunkte des Fach- aber auch öffentlichkeitswirksamen Austauschs, bei

65 Vgl. zu dieser Verhandlungslogik den deutschsprachigen Band von Becker et al (2008), der allgemein einen guten Überblick über Orte, Akteure und relevante Themen in der mexikanischen Hauptstadt bietet.

66 In Berlin wurde in den letzten Jahren rund ein Fünftel des städtischen Bruttoinlandsprodukts in der so genannten Kreativindustrie erwirtschaftet. Allerdings warnt selbst die Berliner Industrie- und Handelskammer (IHK) davor, dass vor allem die höheren Lebenshaltungskosten diesen kulturwirtschaftlichen Boom gefährde. Siehe dazu die von der IHK in Auftrag gegebenen „SWOFT-Analyse Creative Industries. Zur Situation der Kultur-, Medien- und Kreativwirtschaft in Berlin“. Arbeitspapier des IHK-Ausschusses „Creative Industries“ (o.D.).

67 <http://habenundbrauchen.de>

68 <http://www.rat-fuer-die-kuenste.de/>

69 <http://stadt-neudenken-tubir.com>

dem sich kulturelle und ökonomische Aspekte verschränken sollten, werden vor allem die Berliner Kompetenzbereiche Energie, Umwelt, Verkehrspolitik und Abfallwirtschaft genannt. Unter Nachhaltigkeit werden von Senatsseite Dynamiken verstanden, die auch nach ihrer Initiation wenigstens einige Jahre „entlang definierter inhaltlicher Achsen, Strukturen und Projekte“ produktiv und wirksam sein können, gerade auch auf der Ebene von Schulen und Bezirken, und dabei zugleich „offen und anschlussfähig für andere Akteure“ sind, wie es die Amerika-Referentin des Berliner Senats, Esther Keller (EK) formuliert. Von Interesse ist hier zudem der politische Austausch zwischen zwei Stadtregierungen, die sich mehr oder weniger explizit der sozialen Frage verschrieben haben; auch Mexiko-Stadt wird seit 1997 durchgehend von der links-sozialdemokratischen Partei der Demokratischen Revolution (PRD) regiert. Dabei stellt sich die Frage nach stadtpolitischen Steuerungsmöglichkeiten, mit Blick auf die Erhöhung urbaner Lebensqualität für alle, aber auch auf den Umgang mit nichtinstitutionellen Akteuren, städtischen Bewegungen und Protesten.

► Ein Beispiel für einen neu entstandenen Denk- und Kulturraum, der sich mittels künstlerischer und forschender Praxis der postindustriellen Stadt nähern will und dazu ausdrücklich internationale Künstler und Künstlerinnen einlädt, ist der ehemalige Güterbahnhof Moabit, der 2012 als ZKU – Center for Art and Urbanistics eröffnet wurde und Kulturschaffenden (Künstlern, Kuratoren, Aktivisten) aus aller Welt Atelier- und Wohnraum für zwei- bis achtmonatige Residenzen zur Verfügung stellt.⁷⁰

► Ein gänzlich anders gearteter Kooperationspartner wäre die private Architekturgalerie Aedes, die bereits mehrfach mit mexikanischen Archi-

tekten gearbeitet hat, zuletzt im Juli 2014 bei der Ausstellung „*Building in the Metropolis Mx*“. Von besonderem Interesse ist hier die der Galerie angeschlossene Akademie ANCB The Metropolitan Laboratory als Labor transdisziplinärer Forschung und weltweiter Vernetzung zu urbanen Themen wie Informalität und Unsicherheit, Digitalisierung und urbane Kunst, Nachhaltigkeit, Tourismus und Ressourcenknappheit. In Lateinamerika haben die „Architekten, die zuhören“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. Dezember 2013) bereits mit Städten wie Santiago, Bogotá und Medellín, Caracas und eben Mexiko-Stadt kooperiert.



Zócalo de la Ciudad de México in den 1950er Jahren

► In Mexiko-Stadt wurde das Laboratorio para la Ciudad⁷¹ vom amtierenden Bürgermeister Manuel Mancera im Sommer 2013 gegründet, um als innovativer Thinktank der Stadtregierung zu fungieren, der die stadtbezogenen Themen aller 13 Ressorts bündeln und voranbringen soll. Das multidisziplinäre Team unter der Leitung von Gabriella Gómez-Mont besteht aus rund 15 Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen aus den Bereichen Architektur, Design, Anthropologie, Multimedia oder Informatik, die fast alle auffallend jung und international überaus

70 www.zku-berlin.org

71 <http://labplc.mx/>



Öffentliche Präsentation des Laboratorio in Mexiko-Stadt
(Foto: Laboratorio para la Ciudad)

vernetzt erscheinen. Erklärte Ziele des Laboratorio sind die Herstellung einer größeren Bürgernähe und die Einbindung der Stadtbewohner in „kreative Lösungen“ urbaner Probleme, insbesondere im Bereich Mobilität, sowie die Positionierung von Mexiko-Stadt als *Emergent City* in der Welt („die Städte der Welt ähneln ja immer mehr dieser Stadt und immer weniger Florenz“, LAB). Im ersten Jahr seines Bestehens hat das neuartige Stadtlabor mit verschiedenen Formaten (wie Künstlerresidenzen, Fußgängerforschung, Wahrnehmungswshops) experimentiert, unter anderem das Datenfestival HackDF und das viertägige internationale Stadtfestival „mextropoli“⁷² organisiert und mit internationalen Gästen Themen wie *urban food* bearbeitet.⁷³

Das Laboratorio ist zudem einer der Finalisten im Wettbewerb um den diesjährigen *Urban Futures*

72 Bei dem Festival waren Kulturschaffende aus Städten wie New York, Helsinki, London, Sevilla oder Bogota beteiligt (<http://www.mextropoli.mx/>). Mit deutschen Städten gab es bislang keine Kooperation.

73 Nach einer Recherche zur städtischen Nahrungsversorgung beim Großmarkt Central Abasto entwickelte die US-Künstlerin Nicola Twilley ein Poster, das sie als Tortilla-Einwickelpapier an Tortillabäckereien auf den 250 Wochenmärkten in der Stadt verteilte.

Award, den die Firma Audi für „*emerging ideas*“ zur Lösung metropolitaner Mobilitätsprobleme einmal im Jahr ausschreibt. In Wettbewerb mit interdisziplinären Teams aus Boston, Seoul und Berlin⁷⁴ verfolgt die mexikanische Gruppe um Gabriella Gómez-Mont den Ansatz, mittels digitalem Crowdsourcing Daten zum Mobilitätsverhalten zu sammeln und auf dieser Grundlage eine neue organische und besser vernetzte Mobilitätskultur zu befördern.

► Die internationale NGO Institute for Transportation and Development Policy (ITDP), die 1989 in New York gegründet wurde und seit 2006 auch in Mexiko-Stadt ein Büro unterhält, betreibt hier Lobbyarbeit und Politikberatung zum Thema Mobilität und Verkehrspolitik. Für das ITDP liegt die Lösung der drängenden Stau- und Verschmutzungsprobleme vor allem im Ausbau des öffentlichen Nahverkehrs und in der nichtmotorisierten Fortbewegung, also per Fuß oder Fahrrad. Dabei geht es dem Institut vor allem um die Herausbildung eines kritischen Bürgerbewusstseins wie auch um die Erstellung von Expertisen für die politischen Entscheidungsträger, etwa zum geforderten Ausbau des metropolitanen Schnellbusnetzes des erst 2005 eingeführten Metrobus-Systems. Seit seiner Gründung hat das Institut auf die Einführung der Leihfahrräder, der so genannten Ecobicis, aber auch auf den Ausbau der Fahrradwege gedrängt. Es geht um also um die „Aufwertung des Fahrrads“, das attraktiv werden müsse auch für diejenigen, die sich durchaus ein Auto leisten können, sagt ITDP-Direktor Bernardo Barranda (BB). Aber ebenso wichtig sei die Ausweitung auf die ärmeren Randbezirke, „wo jetzt schon effektiv mehr Fahrräder im Einsatz sind“ (BB). Auch wenn das Institut sich in erster Linie als „technische NGO“ versteht, so ist für sie doch klar, dass

74 Hier schlägt ein Dreierteam um den Architekten Max Schwitalla die Optimierung hybrider Wegstrecken zwischen Stadtrand und Stadtzentrum vor, bei der private und öffentliche Verkehrswege kombiniert werden.

Hamburgo ¿La ciudad sin autos?



Nuestras publicaciones Son gratis Feliz día del libro



MEXTRÓPOLI

Primer Festival Internacional de Arquitectura y Ciudad



MEXTRÓPOLI

Primer Festival Internacional de Arquitectura y Ciudad

22-26 MARZO 2014, CIUDAD DE MÉXICO



¡Inscríbete a **ECOBICI** con la Tarjeta del Distrito Federal (TDF) en los Centros de Atención a Clientes!



1

Adquiere la Tarjeta en el Metro, Metrobús o Transportes Eléctricos



2

Inscríbete en los Centros de Atención a Clientes, módulos o stands de ECOBICI



3

Lleva identificación oficial en original y copia (IFE, licencia de conducir vigente, pasaporte, RM-2 o RM-3)



4

Puedes registrarte a través de recibo telefónico Telmex o con tarjeta de crédito o débito con saldo *(\$400.00)



5

¡Listo! Puedes empezar a usar tu ECOBICI con la Tarjeta Única

Centros de Atención a Clientes
• Rosas Moreno 152 B, Col. San Rafael
• Nuevo León 78, Col. Condesa
• Lafontaine local 18 Plaza Masaryk, Col. Polanco
Lunes a viernes de 09:00 a 18:00 horas
y sábados de 10:00 a 14:00 horas

Mobilitätspolitik immer auch mit kulturellen Bildern und Gewohnheiten zu tun hat. Um auf letztere einzuwirken, wird Anfang 2015 eine eigens in Auftrag gegebene Ausstellung zur Fahrradkultur in einem innerstädtischen Museum eröffnet. In Zusammenarbeit mit der holländischen Regierung hat man zudem ein umfangreiches Handbuch zur Implementierung des Fahrrads in den städtischen Alltag („Ciclociudades“) erstellt. In Bezug auf mögliche Kooperationen mit Deutschland hält Barranda den Ausbau von Elektroautos „nicht für die zentrale Lösung“, da ja auch die Stromherstellung energie- und ressourcenpolitisch problematisch sei. Als attraktive Bereiche, in denen Deutschland aus mexikanischer Sicht „vorbildlich“ sei, werden hingegen das Carsharing und die so genannten Umweltzonen in deutschen Innenstädten genannt.⁷⁵

► Ein überaus interessanter Kooperationspartner ist der mexikanische Kurator Osvaldo Sánchez, einer der innovativsten und international erfahrensten Kuratoren Mexikos.⁷⁶ Sánchez war Leiter und Chefkurator des 1992 gegründeten Kunstfestivals „inSITE“ an der Nordgrenze Mexikos und hat seit 2013 eine Art Paradigmenwechsel ins Leben gerufen: von der Grenze zum Barrio. So wie die Makro-Metapher der Grenze in den 1980er und 1990er Jahren „als kritische Topografie von großer Bedeutung war“ (OS), um Prozesse der Globalisierung, zu verstehen und sichtbar zu machen, so richtet sich das Interesse nun auf „Prozesse der Lokalisierung“ und ist von der Frage geleitet, wie an konkreten Orten soziale Bande, Nachbarschaft und Zugehörigkeiten entstehen und „was Gesellschaft zusammenhält, wenn die alten Institutionen nicht mehr funktionieren und sich neue noch nicht etabliert haben“ (BS).



Das Barrio Santa Maria la Ribera (Foto: Anne Huffschild)

⁷⁵ <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/luftqualitaet/umweltzone/de/allgemeines.shtml>

⁷⁶ Mit Deutschland ist Sánchez seit Anfang der 2000er Jahre in Kontakt, über die Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut und dem Haus der Kulturen der Welt, für das er seit 2007 im internationalen Beirat mitwirkt.

So rückt hier das Quartier als Mikrokosmos in den Blick, in dem das Politische oder auch das Gemeinschaftliche neu vermessen und verhandelt werden können. Zu diesem Zweck ist inSITE in eines der Traditionsquartiere in Mexiko-Stadt gezogen, dem nordwestlich des historischen Zentrums liegenden Santa Maria la Ribera, eine vergleichsweise stabile Mischung aus proletarischer Bewohnerschaft, kleineren Familienbetrieben und informellem Kleingewerbe. Hier will das inSITE-Team ein 2014 erworbenes Gebäude in einem auf fünf Jahre angelegten Prozess in ein „soziales Labor“ verwandeln, das künstlerische Interventionen in den urbanen Alltag produziert. Dabei werden einerseits internationale Kunstschaffende in Langzeit-Residenzen (bis zu anderthalb Jahren) mit den Bewohnern an neuen Plattformen und „interessanten Situationen“ arbeiten. Das Haus ist ausdrücklich nicht als nor-

males Kultur- oder Gemeindezentrum mit allerhand Dienstleistungen für die Kiezbewohner angelegt, sondern als „kopartizipatives Projekt“, das längerfristige und ergebnisoffene Prozesse anstößt, „nicht Kulturkonsum, sondern Interaktion“ befördert (OS). Im Mittelpunkt steht für Sánchez die Erkundung und zugleich Veränderung des Alltagslebens, die Dynamiken urbaner Entschleunigung „gegen die produktivistische Dynamik des Spätkapitalismus“ (OS) und die Verteidigung von Werten wie „Müßiggang“, das bessere Verständnis von Zeitökonomien und Mikropolitiken jenseits eines profitgesteuerten Wirtschaftens. Dabei interessiert den Kurator besonders die Frage, welchen spezifischen Beitrag Künstler und die Kunst zu solchen sozialisierenden Prozessen leisten können.

Bis zu drei Gäste, darunter etwa die argentinischen Iconoclastas, sollen in dem ehemaligen Wohnhaus an einer belebten Straße zwischen Kirche und Markt unterkommen. Neben einem Stadtgarten (*huerta urbana*) und einer Gemeindegüche beherbergt es außerdem Bibliothek, Werkstätten und Seminarräume. Im Obergeschoss gibt es zudem einen kleinen Rückzugsraum, *la burbuja*, die Blase, den einzelne Bewohner in dem geschäftigen Kiez jeweils für ein paar Stunden „zum Alleinesein“ buchen können.

Eine thematische Drehscheibe für das neue inSITE-im-Barrio-Experiment ist das Thema der urbanen Ernährung. Dabei sollen die Akteure vor Ort, also etwa die Käufer und Verkäufer der lokalen Markthalle – es gibt in Santa Maria de la Ribera keine großen Supermarktketten – oder auch das ansässige Kleingewerbe einbezogen werden. Wünschenswert wäre für Sánchez zu diesen Themen ein Austausch mit Kulturschaffenden, Experten und Aktivisten aus Berlin, die sich ausgehend von Fragen der Ernährung und des Essens auch für kommunitäre Prozesse und Bürgerbewusstsein (*conciencia cívica*) interessieren.



Homöopathie in Santa Maria la Ribera (Foto: Anne Huffschmid)

4.2 Weitere Schnittstellen: Digitalisierung, Gewaltprävention, Grenzkulturen und Kulturdialog

► Eine zweite mögliche Achse ist das Verhältnis zwischen Digitalisierung und gesellschaftlichem Alltag. Dies umfasst sowohl Themen wie Medienkulturen und urbane *smartness* wie auch Wissensproduktion und -zirkulation in Archiven und Bibliotheken, etwa bei der Digitalisierung und Patrimonialisierung von Wissensbeständen und materiellem Kulturerbe, insbesondere in Anbetracht des komplexen „hybriden Status von Wissensobjekten“, wie Barbara Göbel, Leiterin des Ibero-Amerikanischen Instituts, anmahnt.⁷⁷ Aber auch das weite Feld der Piraterie und der Urheberrechte ist besonders angesichts des anstehenden transatlantischen Freihandelsabkommen TTIP für beide Länder von Belang. Mexiko gilt unter Experten bislang als „Eldorado der Piraterie“ (GM), so dass es hier unbedingten Bedarf an Expertisen und Debatten gibt. Als Kick-off zu diesem Thema ist vom Goethe-Institut in Mexiko-Stadt bereits für 2015 eine so genannte „Korsakow-Show“ (ein interaktives Multikanal-Narrativ) unter dem Titel „Piraterie – Moral und Anarchie“ mit dem Medienkünstler Florian Thalhofer geplant.

► Ein weiterer und besonders für Mexiko hochrelevanter Topos ist die Eskalation der Gewalt und ihre gesellschaftlichen Folgen. Hier stellt sich – auch in Anknüpfung an den bereits erwähnten Conaculta-Schwerpunkt „*México en Paz*“ – die Frage, inwieweit kulturelle oder künstlerische Strategien zur Sichtbarmachung, Verarbeitung und auch Prävention der seit einigen Jahren im Kontext der organisierten Kriminalität besonders eskalierenden Gewalt bei-

tragen kann.⁷⁸ Allgemein hat der regierungsskeptische Teil des Kulturbetriebs – und dazu zählen einige der namhaftesten Kunst- und Filmschaffenden, Schriftsteller und Schauspieler des Landes – in den letzten Jahren ein bemerkenswertes Engagement auf diesem Gebiet an den Tag gelegt. Ein Beispiel ist die von dem bekannten Schauspieler Daniel Giménez Cacho ins Leben gerufene Initiative *El grito mas fuerte*.⁷⁹ Das Konglomerat aus aktuellen und historischen Gewalterfahrungen und patriarchaler Alltagskultur, also allgemein der „enorme Ladezustand an Gewalt“ (RM), der sich immer wieder neu entlädt, stellt grenzüberschreitende Kulturarbeit vor große Herausforderungen. Denkbar sind künstlerische Rechercheprojekte – etwa mit den Mitteln des Films oder auch des Recherche- wie auch Tanztheaters – zu Gewaltkulturen und sozialen Traumatisierungen, die Themen wie Angst, körperliche Verwundbarkeit oder auch Recht/losigkeit in den Blick nehmen. Dazu können deutsche Expertisen zur Resozialisierung, wie bei dem erwähnten aufBruch-Theater, oder allgemein in der Kultur- und Jugendarbeit mit aggressiven Fans und Jugendlichen in deutschen Städten hinzugezogen werden. Auf diese Weise könnte auch der stets latenten Versuchung einer allzu dichotomen Gegenüberstellung „zwischen dem zivilisierten Deutschland und der Drogenbarbarei“ (FSW) widerstanden werden.

► Als Querschnittsachse bietet sich zudem das Thema der Migration an, davon ausgehend, dass sowohl Deutschland wie auch Mexiko von Migra-

77 Bei einem Werkstattgespräch im Auswärtigen Amt, 29. April 2014

78 In Deutschland bekannt geworden sind hierzu die provozierenden Arbeiten der Konzeptkünstlerin Teresa Margolles. Margolles, die in den 1990er Jahren den Beruf der Gerichtspräparatorin erlernt hat, experimentiert seit vielen Jahren mit materiellen Resten von Gewaltopfern und Mordszenarien, die sie künstlerisch verarbeitet und dabei hofft, mit einer solchen kalkulierten Grenzüberschreitung und Schocktherapie den Hang zu gesellschaftlicher Normalisierung zu unterlaufen (<http://www.migrosmuseum.ch/ausstellungen/jahresprogramm/teresa-margolles>).

79 <http://elgritomasfuerte.com/>

tionsbewegungen geprägte Gesellschaften sind. Mexiko ist heute vor allem Auswanderungsland und Transitraum für Arbeitsmigranten in die USA, Deutschland hingegen Einwanderungsland und Zuflucht für Arbeitssuchende und Flüchtlinge aus aller Welt. Denkbar wären Querkopplungen zur Frage des politischen und alltagskulturellen Umgangs mit real existierender Vielfalt, aber auch mit Strategien der Abschottung und der Grenzsicherung. So könnte es vor dem Hintergrund der innerdeutschen Grenzerfahrungen wie auch des permanenten *bordercrossing* an der nordamerikanischen Grenze zu den USA interessant sein, mexikanische Künstler die paradoxe Festung Europa thematisieren zu lassen, also die Koexistenz zwischen liberalem Selbstverständnis und militärischer Außensicherung.

► Schließlich jährt sich im Jahr 2016 die Gründung des Goethe-Instituts in Mexiko zum 50. Mal. Dies könnte Anlass sein, in einem internationalen Symposium die Frage nach den Bedingungen für globalen Kulturdiallog im 21. Jahrhundert zu diskutieren. Dabei gilt es herauszustellen, dass die Kategorie „deutsch“ nicht als kulturessenzielles Adjektiv, sondern als relationale Kategorie einer geografischen (und nicht notwendig oder ausschließlich nationalen) Situierung verwendet wird, dass es in kulturellen Kooperationen also eigentlich „nicht um deutsche Kultur, sondern um Kulturen aus Deutschland“ (RM) geht. Ein hervorragendes Beispiel dafür sind die weltweit gefeierten deutschen Tanzkompanien, die kulturell vollkommen gemischt sind und dennoch den Tanz aus Deutschland in der Welt berühmt gemacht haben. Auch könnte das Institutsjubiläum Anlass sein für eine differenzierte Relektüre der auf beiden Seiten idealisierten Humboldt-Figur, im Sinne eines „*deconstructing Humboldt*“. Von Interesse wäre hier zum einen der Blick auf die – auch bei Alexander von Humboldt virulenten – romantischen Unterströmungen der Moderne, an deren Rändern und in deren Krisen stets auch utopische

Visionen gedeihen und diese Moderne wiederum verlangsamen (RM). Zum anderen wäre aber auch das Motiv der wissenschaftlichen „Eroberung“ als ökonomische Nutzbarmachung zu analysieren und dabei Humboldt wieder „mit seinen Fußnoten zu lesen“ (FSW), also mit Fokus auf den Widerspruch zwischen dem emanzipatorischen Fließtext und den auf Verwertbarkeit zielenden Anmerkungen.

4.3 Sparten und Formate

Unbedingt empfehlenswert scheint es, an traditionell starke Sparten – vor allem im Bereich Musik und Klangkunst wie auch Tanz und Theater – anzuknüpfen und hier mittels Rechercheisen und Künstlerresidenzen Konzepte zu erarbeiten und weiterzuentwickeln. Vielversprechend sind bereits beim Goethe-Institut existierende Pläne zu einem deutsch-mexikanischen Tanzhaus, in dem die deutsche Expertise im Bereich Tanztheater fruchtbar gemacht werden soll und zwar nicht nur in Bezug auf „große Namen, sondern auch auf Strukturen“ (RM), also mit Blick auf Fortbildung und Training wie auch Community-Angebote für Jugendliche und kulturbedürftige Stadtteile. Unterstützt werden kann ein solches Tanzhaus, das für die nordmexikanische Stadt San Luis Potosi (zur regionalen Diversifizierung siehe unten) geplant ist, durch Partnerschaften deutscher Bühnen wie etwa dem Theater Bremen und seinem weltbewegten Chefchoreographen Samir Akika. Denkbar sind zudem Adaptionen deutscher Stoffe und Stücke für mexikanische Themen und Bühnen sowie die Arbeit mit dem weitgefächerten Spektrum großer deutscher Theater-schaffender das von der dadaistischen Bühnenlust eines Herbert Fritsch – die Düsternis- und Bedenkenträgerklischees der Deutschen unterlaufen könnte – über das Diskurstheater eines René Pollesch bis hin zu dem in Berlin situierten Welttheater der Argentinierin Constanza Macras reicht.

Zur Erzeugung von Aufmerksamkeit bietet sich zudem die Entwicklung von Hörformaten (die in Deutschland tradierte Kunstformen des Hörspiels oder auch des Hörbuch) an, die als Intervention in die mexikanische Medienlandschaft wie auch Alltagskultur eingesetzt werden könnten. Mexiko zeichnet sich durch eine tief verankerte und weitgehend schichtübergreifende Hör- und Radio-Kultur aus. Insbesondere in einer Stadt der weiten Wege kommt dem Hören eine besondere Bedeutung zu. Nutzbar gemacht werden könnte zudem die Tatsache, dass eine der anerkanntesten Radio-Journalistinnen des Landes, Carmen Arestegui, sich besonders für den seit Anfang der 2000er Jahre ausgeschrieben Deutschen Journalistenpreis Walter Reuter engagiert. Der in Andenken an den in Mexiko exilierten Berliner Fotografen eingerichtete Preis wird an Journalistinnen und Journalisten für herausragende Arbeiten in Text und Bild zu einem Schwerpunktthema (2014: „die Herausforderungen der Korruption“) vergeben. Die Ausschreibung des Preises, der eine weltweit einzigartige Kooperation zwischen allen in Mexiko ansässigen politischen Stiftungen, dem Goethe-Institut, der Deutschen Botschaft und der Deutsch-Mexikanischen Handelskammer CAMEXA darstellt, könnte für 2016 thematisch auf deutsch-mexikanische Kulturbeggnungen ausgerichtet werden.

Anknüpfungspunkte für kulturelle Brückenschläge bietet zudem das in Mexiko konstant vorhandene Interesse an deutschen Geistes- und Sozialwissenschaften. Statt immer weitere Exegesen deutscher Klassiker zu produzieren, bieten sich hier unerwartete Querkopplungen an. „Warum nicht eine Brücke zwischen Max Weber und Octavio Paz schlagen?“, meint etwa Günther Mailhold (GM). Themen wie „Wissenschaft als Beruf“ oder auch „Politik als Beruf“ ließen sich schließlich auch für Mexiko produktiv diskutieren.

Anknüpfend an den Publikumserfolg der Deutschen Filmwoche bieten sich zudem Kooperationen im Bereich Film an. Ein außergewöhnlicher und in vielerlei Hinsicht attraktiver Akteur ist hier das Dokumentarfilm-Festival „*Ambulante*“, das 2005 von den bekannten mexikanischen Filmschauspielern Gael Garcia Bernal und Diego Luna gegründet wurde. Seit dieser Zeit tourt „*Ambulante*“ jedes Frühjahr drei Monate durch das gesamte Land, um in diversen Bundesstaaten regionale Filmfestivals zu organisieren, in denen das Publikum rund 100 Dokumentarfilme aus aller Welt, ein Viertel davon aus mexikanischer Produktion, zu sehen bekommt. Die meisten Filme laufen in Gratisvorführungen und oft auch unter freiem Himmel, einige sind aber auch in den Sälen der kommerziellen Kinokette Cinépolis zu sehen. Kam die *Ambulante*-Tour anfangs noch auf 12.000 Zuschauer, so wurde 2014 schon die 100.000er-Marke erreicht beziehungsweise überschritten, schätzt Festivalleiterin Elena Fontes (EF). Die Filmvorführungen werden meist verbunden mit Veranstaltungen, oft auch mit internationalen Gästen.⁸⁰ Seit drei Jahren betreibt „*Ambulante*“ zudem eine mobile Filmschule, in der besonders Frauen aus indigenen Regionen ausgebildet werden. Das unabhängige, von einem breiten Netz an Sponsoren geförderte Festival ist längst über Mexiko hinaus expandiert und in verschiedenen Ländern Europas und in den USA unterwegs. Im Jahr 2015 etwa wird man unter dem Vorzeichen eines Großbritannien-Schwerpunkts mit dem British Council zusammenarbeiten; dazu konnte sogar David Bowie für das Kuratieren einer Experimental-filmreihe gewonnen werden. An einer Zusammenarbeit im Rahmen des Deutschland-Jahrs besteht grundsätzlich Interesse, etwa an einem intensivierten Austausch mit Dok Leipzig, aber auch „jenseits der Festivalzeit“ (EF) an Kooperationen im

⁸⁰ Dazu gab es bislang schon vereinzelte Kooperationen mit dem Goethe-Institut, das den Kontakt zu Dok Leipzig vermittelte, und auch mit der Heinrich-Böll-Stiftung.

Bereich der Weiterbildung oder in der Planung von Events im Rahmen eines neu konzipierten Programms mit dem Titel „*ambulante en situ*“. Dabei ist geplant, besonders aufsehenerregende Dokumentarfilme am Ort ihrer Entstehung zu zeigen. Warum also nicht, so Fontes, Werner Herzog und seinen 2007 gedrehten Film „Begegnungen am Ende der Welt“ zu einer Veranstaltung in die Antarktis laden?

4.4 Multizentralität – zur regionalen Diversifizierung

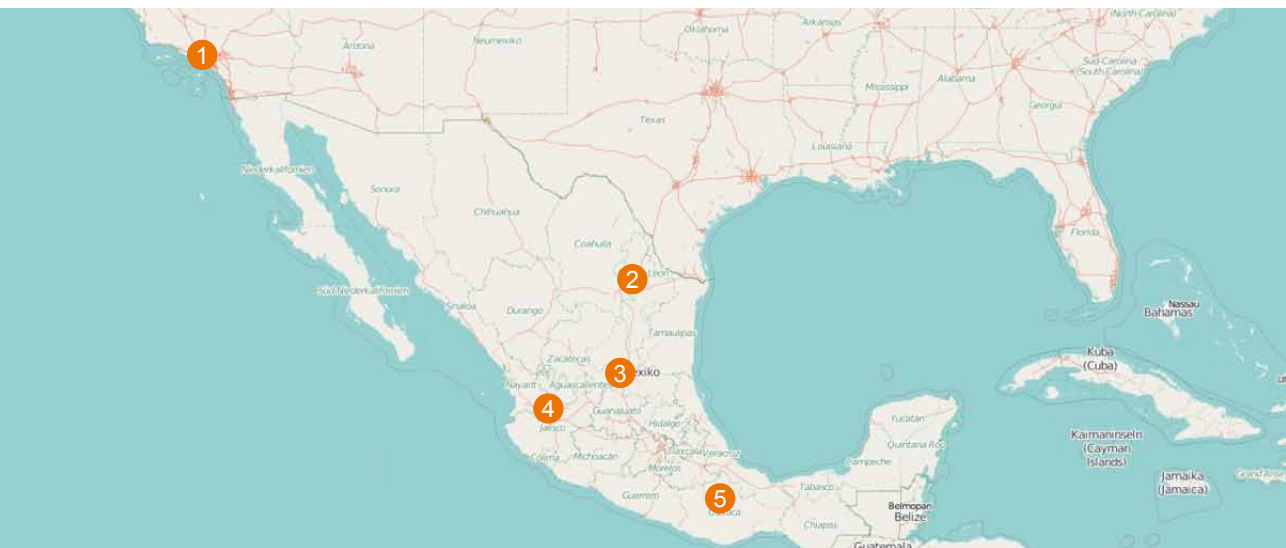
Eine der Leitachsen der für 2016 geplanten Kooperation dürfte zweifellos die etablierte und markante Achse Berlin–Mexiko-Stadt bleiben. Dafür spricht neben den bereits genannten thematischen Anschlussstellen auch, dass es in beiden Städten eine Vielzahl prägnanter Orte und Foren für kulturelle und künstlerische Präsentationen gibt. In Mexiko sind dies die von der UNAM betriebenen Museen, wie das erst 2008 eröffnete MUAC oder das Museo del Chopo; die interessantesten vom Institut der Schönen Künste betriebenen Orte sind das Museo de Carrillo Gil, das Laboratorio de Arte Alameda oder das Museo Rufino Tamayo mitten im Chapultepec-Park, einer der größten innerstädtischen Freiflächen Lateinamerikas. Von städtischer Seite bieten die fünf FARO-Kulturzentren in den Außenbezirken, die sich auf Kulturarbeit mit Jugendlichen spezialisiert haben, eine interessante kulturelle Infrastruktur. Mindestens ebenso wichtig für kulturelle Interventionen aber ist der urbane Außenraum. Im Band „Sin límites“ (Hernández/Miller 2013) sind allein für die vergangene Dekade nicht weniger als 200 künstlerische Interventionen von 140 Akteuren im öffentlichen Raum der Hauptstadt dokumentiert. Wichtigste Displays sind hier Stadtparks und öffentliche Plätze, aber auch Billboards, Fußgängerbrücken, Tiefgaragen, Freiluft-Tanzsalons und *Lucha Libre*-Arenen, alte Kinoruinen und Märkte. Eine lange

Tradition haben in Mexiko zudem Kulturpräsentationen in der U-Bahn, der zentralen urbanen Schnittstelle, die pro Tag mehrere Millionen Menschen transportiert. Hier finden Live-Performances oder auch Lesungen⁸¹ statt, Fotografien oder Objekte werden in Vitrinen ausgestellt. Ein weiterer möglicher Display, auf dem bislang nur billig produzierte Werbung und Kommerzunterhaltung zu sehen ist, sind die Bildschirme der städtischen Metrobus-Linien mit ihren mittlerweile 400 Fahrzeugen.

Neben dem Schwerpunkt auf Mexiko-Stadt gilt es jedoch, die kulturellen Kooperationen auch in anderen Regionen „strukturwirksam“ (GM) und mit Blick auf neue Vernetzungen auf- und auszubauen, also eine regionale Diversifizierung und den Aufbau einer polyzentrischen Struktur anzustreben. Ziel wäre die Setzung einer Reihe regionaler Spots, die zu einem kulturellen „Satellitensystem“ (RM) zu verknüpfen wären. Im Folgenden seien in aller Kürze die wichtigen regionalen Satelliten genannt, zum Teil auch schon mit potenziellen Partnern.

► Die nordmexikanische Grenzstadt **Tijuana** (1) gilt spätestens seit den 1990er Jahren auch international als pulsierende Kulturmetropole im Grenzbe-
reich, in dem besonders hybride Genres, etwa Technomusik und Videokunst, gedeihen. Das bereits 1982 gegründete Centro Cultural Tijuana (CECUT), gerade fünf Minuten vom Grenzübergang entfernt, fungiert als multimediales Kulturzentrum und einzige Conaculta-Dependance außerhalb der Hauptstadt. Hier werden alle Arten von Kultur zelebriert, von Literatur über Kino und Video-Installationen, Theater und Performance bis zu *Lucha libre*-Aufführungen. 2013 wurden im CECUT über

81 Ein Beispiel ist die von der Stadtregierung organisierte Kampagne „*Un metro de Lectura*“, bei der im Frühjahr 2014 über zwei Monate lang jeden Donnerstag Gedichte und Erzählungen von lateinamerikanischen Autoren in der U-Bahn gelesen und insgesamt 200.000 Buchexemplare verschenkt wurden.



eineinhalb Millionen Besucher von beiden Seiten der Grenze registriert.

► Die einst prosperierende Industriemetropole **Monterrey** (2) verfügt über eine hervorragende kulturelle Infrastruktur, ist seit einigen Jahren jedoch zum Brennpunkt der eskalierenden Gewalt geworden, was sie in kultureller Hinsicht womöglich sogar noch bedürftiger macht. Der Chefkurator des Museums für Zeitgenössische Kunst MARCO ist Gonzalo Ortega, der in Deutschland studiert hat und bis heute sehr an Kultur aus Deutschland interessiert ist.

► In **San Luis Potosi** (3) wurde 1997 auf dem imposanten Gelände eines ehemaligen Gefängnisses ein regionales Kunst- und Kulturzentrum (*Centro de las Artes de San Luis Potosi CASLP*) gegründet, das heute mexikoweite und auch internationale Bedeutung hat, insbesondere wegen seines Zentrums für Video- und Multimedia-Kunst (CANTE). Dieses funktioniert als Kunsthochschule mit internationalen Workshops und Künstlerresidenzen ebenso wie als Veranstaltungsort mit Schwerpunkt auf digitaler Kunst. Mit dem Goethe-Institut gab es in diesen Bereichen bereits verschiedene Kooperationen, zuletzt im November 2013. Das geplante Tanzhaus soll hier entstehen.

► **Guadalajara** (4), die zweitgrößte Stadt Mexikos, war bis 2010 die Nebenstelle des mexikanischen Goethe-Instituts und ist sowohl Sitz der internationalen Buchmesse FIL sowie des wichtigsten Filmfestivals des Landes (*Festival de Cine Internacional de Guadalajara*). Festivalleiter Iván Trujillo, der sich seit langer Zeit für den deutschen Film interessiert, hat schon wiederholt die Möglichkeit eines Gaststatus für Deutschland ins Spiel gebracht.

► Als neuer regionaler Knotenpunkt, mit dem bislang kaum kulturelle Kooperationen bestehen, sollte zudem die blühende Kulturmetropole **Oaxaca** (5) im Süden Mexikos auf die Landkarte der kulturellen Kooperation gesetzt werden.⁸² Die Stadt, die in einer der kulturell selbstbewusstesten und vielfältigsten Regionen Mexikos liegt – 16 indigene Völker bilden zusammen die Vielvölkerprovinz – verfügt über eine Kulturszene, die einerseits eigene künstlerische und kunsthandwerkliche Traditionen pflegt

⁸² Kontakte bestehen hier zudem seit längerem im akademischen Bereich, da die TU Berlin seit Ende der 1990er Jahre ein Praxisseminar für angehende Architekten und Architektinnen in Oaxaca organisiert. Die deutschen Studierenden versuchen sich in den Dörfern zusammen mit Bewohnern in angewandter Baukunst, etwa bei Gemeinschaftsküchen, Dorfkirchen oder Werkstätten. Insgesamt haben sich am Mexiko-Seminar des DesignBuild-Studios (<http://www.a.tu-berlin.de/mexico>) in den letzten 15 Jahren rund 500 Studierende beteiligt.

(von Textil bis Mezcal), diese andererseits, insbesondere im Film- und Medienbereich, zunehmend mit globalen Vernetzungen kombiniert. Der Maler Francisco Toledo, einer der weltweit bekanntesten lebenden Künstler Mexikos, hat hier nicht nur sein Atelier, sondern fördert als Kulturmäzen auch im Bereich der bildenden Kunst, des Graphik-Designs und der Manufaktur wichtige Kunstorte, Kulturwerkstätten und Prozesse.

Für Kooperationen bietet Oaxaca vielfältige Anknüpfungspunkte: Genannt sei hier vor allem das Kunstzentrum La Curtiduria, eine ehemalige Gerberei, in der die Künstlerin und Kuratorin Mónica Castillo (MC), die lange Jahre in Deutschland gearbeitet hat, heute die Kunsthochschule „Clinica de Especialización en Arte Contemporáneo“ (CEACO) leitet. Der Schwerpunkt der Schule liegt auf kollaborativen und partizipatorischen Projekten, wie etwa bei einem explorativen Stadtkunstprojekt auf einem ehemaligen Avocado-Feld an dem von Migranten bewohnten Stadtrand. Hier lässt ein mexikanischer CEACO-Absolvent zusammen mit einem US-Künstler einen Gemeindegarten und damit einen gemeinsam genutzten öffentlichen Raum entstehen. Über das Gärtnern hinaus werden hier das Entstehen von Zugehörigkeit und Gemeinschaft zwischen Zugezogenen verhandelt – also ähnliche Fragen wie diejenigen, denen inSITE im Barrio Santa Maria de la Ribera nachgeht. Das CEACO arbeitet mit Residenzprogrammen und internationalen Gastdozenten, unter anderem gab es bereits einen Austausch mit dem Hamburger Stadtkunstprojekt Park Fiction. Dabei wolle man, so Castillo, „keine Ufos“ (MC) aus dem Ausland, sondern lieber nachhaltige Austauschnetze aufbauen.

Weitere Anschlussmöglichkeiten bieten Kulturorte wie das Centro de Diseño, das Institut für grafische Kunst (IAGO), das Museum für zeitgenössische Kunst MACO⁸³ oder auch das Residenzprogramm CaSa (Centro de las Artes de San Agustín). Dabei handelt es sich um eine etwas außerhalb von Oaxaca gelegene ehemalige Textilfabrik, die 2000 von Francisco Toledo erstanden wurde und heute als internationale Akademie für Kunst, Kunsthandwerk und Design fungiert. Bezugspunkte für Film und Video sind zudem das lokale Filmzentrum Pachote, in dem auch die Ambulante-Tour Station macht, oder das Videokollektiv Ojo de Agua, aus dem heute zunehmend junge indigene Videofilmer hervorgehen.

83 Hier wird die in Berlin arbeitende Künstlerin Mariana Castillo Deball Anfang 2015 ausstellen und einen Workshop zum Thema Fälschungen mit zapotekischen Töpferinnen anbieten.

5.

BEYOND BRANDING: GRENZGÄNGER UND BRÜCKENBAUER – PERSPEKTIVEN KULTURELLER VERNETZUNG

Ziele und Funktionen von kulturellen Kooperationen zwischen Nationen können denkbar verschieden beschrieben werden. Als Profilierung eines *Nation-Branding*, also der möglichst prestigeträchtigen Projektion eigener Stärken in einem globalen Wettbewerb, bei dem auswärtigen Kulturinstituten primär die Funktion einer Kulturagentur zukommt. Zu unterscheiden davon ist die kulturelle Grundierung einer strategisch und durchaus zweiseitig angelegten Partnerschaft, die aber vorrangig wirtschaftlichen oder geopolitischen Erwägungen entspricht; kulturelle Kooperation würde hier stets auf ihre – beidseitige – Zweckdienlichkeit geprüft. Eher der Selbsterkenntnis dient der Austausch von Wissens- und Kulturleistungen zwischen kulturell produktiven Gesellschaften, die im Spiegel der anderen die eigene Lage besser vergegenwärtigen wollen. Einen kulturüberschreitenden Ansatz wiederum stellt die gemeinsame Produktion von Wissen und Kultur dar; bei der davon ausgegangen wird, dass beides zwar nie von Orten, Kontexten und Spezifika zu lösen ist, die interessantesten Neuerungen aber an den Kreuzungspunkten entstehen.

Ganz offensichtlich bietet die gleichzeitige Realisierung eines Deutschland-Jahrs in Mexiko und eines Mexiko-Jahrs in Deutschland die Chance, das traditionelle Konzept einer nationalen Leistungsschau in Richtung einer eher bilateralen und zugleich global ausgerichteten Kooperation, die auf Zweigleisigkeit und Gegenseitigkeit beruht, zu überwinden. Statt der viel verwendeten Metapher des Brückenbauens, die ja letztlich impliziert, dass tiefe Gräben oder gar Abgründe zu überwinden seien, wäre die kulturelle Zusammenarbeit stärker dabei immer mehr an der Metapher des „Netzes“ auszurichten, in dem beide Länder zudem in ein jeweils größeres Geflecht eingewoben sind. Wenn sich in der kulturellen Kooperation zwischen Deutschland und Mexiko in spezifischen Geografien verortetes Wissen verbindet und sich dazu zudem mit grenz-

überschreitenden Dynamiken verknüpft, kann der Humboldt'sche Geist aktiviert und letztlich sogar aktualisiert werden. Denn dann sind nicht mehr nur transdisziplinäre Arbeitsweisen am Werk, sondern es werden zugleich auch transkulturelle Verstehensprozesse in Gang gebracht. Dies bedeutet keinesfalls, das Lokale und Spezifische hinter sich zu lassen – im Gegenteil. Nachdem sich in den 1990er und 2000er Jahren so etwas wie eine globale Kulturagenda um Themen wie Grenzen und Migration, Globalisierung, Urbanität oder Ressourcen herausgebildet hat, plädieren Kuratoren und Mittler wie Osvaldo Sánchez oder Bernd Scherer heute dafür „kleinteiliger und fokussierter“ (BS) zu arbeiten und das „kritische Potenzial von Mikro-Topografien“ (OS) auszuloten.

Dabei bietet es sich jedoch an, den eng gesteckten Rahmen sowohl der Nationalkultur wie letztlich auch der Bilateralität zu verlassen und „Austauschprozesse wirklich ernst zu nehmen“ (BS), was auch bedeutet, verstärkt nach regionalen Verzweigungen – mit Blick auf Mexiko als Schaltstelle zwischen Nord-, Mittel- und Südamerika – Ausschau zu halten. Auch für die mexikanische Seite ist Deutschland klar im europäischen Kontext verortet, was sich an den internationalen Kooperationen mit anderen europäischen Partnern (2014 Frankreich, 2015 Großbritannien) zeigt. Und auch dort wird lebhaft diskutiert, welche Funktion der Kultur in Außenbeziehungen zukommt oder zukommen sollte, also die Spannung zwischen *cultural diplomacy* und kulturellem Austausch (Schneider 2014: 5), zwischen Problembekämpfung, Imagepolitik und ökonomischem Entwicklungsmotor.⁸⁴

Ein Zeichen großer kultureller Souveränität wäre es von deutscher Seite, auf jegliche Instrumen-

84 Dies ist ein in Mexiko keineswegs zu vernachlässigender Faktor; im Kulturbereich werden derzeit immerhin 6,7 Prozent des gegenwärtigen Bruttoinlandsbereichs erwirtschaftet (Schneider 2014: 5). Vgl. zu dieser Diskussion auch Villanueva Rivas (2011)

alisierung und Indienstnahme von Kunst und Kultur – ob zu pädagogischen oder imagepolitischen Zwecken – zu verzichten und stattdessen auf den Eigensinn und die ästhetische wie gesellschaftliche Produktivität künstlerischer Prozesse zu vertrauen. Anzustreben ist somit keine Fusionierung zwischen Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur im Rahmen des geplanten Deutschland-Jahrs, sondern vielmehr eine arbeitsteilige – im besten Falle komplementäre – Koexistenz der verschiedenen Bereiche, die auch die darin erzeugten Reibungen und Spannungen produktiv miteinbezieht.

Für die deutsche Seite stellt sich die Herausforderung einer tatsächlich horizonterweiternden und kulturell nachhaltigen Kooperation mit einer ebenso selbstbewussten wie vielschichtigen Kulturnation wie Mexiko, in die institutionelle wie auch zivilgesellschaftliche Kulturakteure einzubeziehen sind. Dabei gilt es, Mexiko nicht als Projektionsfläche oder Display, sondern als kulturelles Gegenüber ernst zu nehmen. Eine solche selbstreflexive Haltung und die „Bereitschaft, sich selbst ein Stück weit infrage zu stellen“ (RM) sind womöglich die wichtigsten Elemente eines attraktiven und differenzierten Deutschlandbilds, das in der Welt – auch an jüngere Generationen adressiert und auch über die klassischen Bildungs- und Wirtschaftseliten hinaus – vermittelt werden kann.

Dies kann keinesfalls ein Bild der Geschlossenheit sein, sondern muss vielmehr auf Diversifizierung und Auffächerung verschiedener Bilder, Lebenswelten und Erfahrungen setzen (was ja auch in der 360 Grad-Formel angezeigt ist). Damit erübrigt sich auch die wenig fruchtbare Frage nach positiven oder negativen Bildern. Selbstverständlich wird das mächtige Deutschland und insbesondere seine Hauptstadt Berlin in Mexiko auch weiterhin mit den Topoi Krieg, Menschenvernichtung, Trümmer und Mauer, Trauma und Schuld assoziiert.

Dies sind keine von sich zuweisenden stereotypen Projektionen, sondern noch immer Gegenstand hochkarätiger deutscher Debatten, etwa um Traumabewältigung und Gewaltbearbeitung – die wiederum produktiv eingebracht werden in andere Kontexte und Problemlagen. Ein Beispiel dafür sind seit langer Zeit Anstöße aus dem Feld der deutschen Erinnerungskulturen für Aufarbeitungsprozesse staatlicher Repression in Südamerika. Ähnliches ließe sich, etwa im Bereich der Justiz oder der Resozialisierung, für drängende Probleme der mexikanischen Gegenwart erhoffen. Zudem können in einer solchen Diversifizierung Akzente bewusst neu, also auch gegen verbreitete Kulturbilder und Erwartungen, gesetzt werden, indem etwa der Topos des Scheiterns (gegen den Perfektionismus) thematisiert wird oder die postindustriellen Kulturen des öffentlichen Raums (gegen das Industrieland Deutschland), die politische Streitkultur (gegen das Bild des Autoritarismus) oder auch die neue Philosophie des „Teilens statt Besitzen“ (gegen das „reiche“ Deutschland).

Selbstverständlich sollte zugleich die Diversifizierung von eingefahrenen Mexiko-Bildern nicht nur zugelassen, sondern auch befördert werden, um dazu beizutragen, dass Mexiko jenseits exotisierender, folklorisierender oder barbarisierender Schablonen als komplexe, moderne und widersprüchliche Kulturnation und Gesellschaft kenntlich wird.

Der zeitliche Vorlauf ermöglicht die frühzeitige Entwicklung gemeinsamer kuratorischer Konzepte und thematischer Plattformen. Diese wären idealerweise zu befördern durch Recherchereisen von Kuratoren, Mittlern und sonstigen Kulturakteuren aus Deutschland nach Mexiko – und umgekehrt – die jeweils über spezifische Expertisen verfügen und spezifische Fragen formulieren, um die Barriere der kulturellen Stereotype und der üblicherweise zirkulierenden Mexiko- und Deutschland-Bil-

der möglichst rasch zu überwinden. Entscheidend sind hier wie dort natürlich möglichst passgenaue Begegnungen mit mexikanischen Akteuren, unter Einschluss der höchst produktiven *culturas populares*, die so genannte Volks- oder Populärkultur, sowie der Nutzbarmachung möglichst nachhaltig angelegter Künstlerresidenzen. Von Vorteil wäre es dabei, zur Verortung und Sichtbarmachung dieses Austauschs beizeiten einen materiellen Raum zu installieren, der schon im Vorfeld der beiden geplanten Nationaljahre als deutsch-mexikanische Kulturwerkstatt fungieren kann.

Für eine solche auf wechselseitige Inspirationen setzende Konzeption empfiehlt es sich, das an den Schnittstellen bereits akkumulierte kulturelle Kapital einzubeziehen, also die Erfahrung jener künstlerischen Pendler und Pendlerinnen zwischen Mexiko und Deutschland, die längst nicht mehr das Ei(ge)ne auf das Andere projizieren, sondern sich mit künstlerischen Mitteln die Themen „des Anderen“ oder auch „globale Themen“ zueigen machen und sie in ästhetische Formen und Bildersprachen übersetzen. Drei Beispiele für solche Grenzgänge, die jeweils in unterschiedlichen Themenfeldern situiert sind, seien hier exemplarisch herangezogen: der Berliner Recycling-Künstler Gerhard Bär, der Plastikmüll zu Kunst verarbeitet; der in Mexiko-Stadt lebende Künstler Erick Meyenberg, der seine Faszination für deutsche Geschichte ästhetisch verarbeitet und die in Berlin aktive Künstlerin Mariana Castillo, die sich mit deutscher und globaler Wissensproduktion beschäftigt.



Plastikmüll als Farbmelange (Foto: Gerhard Bär)

Gerhard Bär (GB), den Freunde und Kollegen als Woody kennen, arbeitet seit über 20 Jahren an der Umwandlung von Plastikabfall in Kunst und Alltagsdesign. In der von ihm selbst entwickelten Prozedur wird der Plastikmüll, besonders Polyethylen aus Plastikbehältern, zu einer formbaren Masse erhitzt, die dann weiterverarbeitet werden kann. Seit seinem ersten internationalen Einsatz, 2006 in Tibet, reist der 1959 geborene Bär in mehr oder weniger ferne Länder, darunter Syrien, Indien, Rumänien oder eben Mexiko. Denn schließlich sind sowohl die Vermüllung mit Plastik wie auch der Begriff des Recycling („transportiert weltweit das Gleiche“), aber auch das Credo der Partizipation und das Interesse an autochtonem Design weltweit verbreitet. Seit 2010 war Bär mit seiner Kunstplattform *Social Plastics*⁸⁵ bereits einige Male in Mexiko im Einsatz, zunächst auf Einladung des Goethe-Instituts und später auch anderer Akteure. Am Anfang stand ein zweiwöchiger Workshop in jener Nachbarschaftsinitiative (*Asamblea Comunitaria de Miravalle*), die 2010 den *Urban Age Award* bekommen hatte. Vermittelt wurde Basiswissen für die Verwandlung von Plastik-

müll in Gebrauchs- und Alltagsgegenstände wie Stühle, Behälter, Papierkörbe. „Dann wollte ich die wieder alleine weitermachen lassen und später wiederkommen, um zu sehen, was sie daraus entwickelt haben“ (GB). Zweimal ist Bär zu jeweils mehrwöchigen Follow-ups wiedergekommen; die Werkstatt in Miravalle läuft bis heute.⁸⁶

Das Kontaktnetz wurde weiter ausgebaut, unter anderem mit der Design-Fakultät der UNAM (die die Methode mittlerweile fest in den Lehrplan eingebaut hat), an anderen Universitäten und Hochschulen bis – über den Kontakt mit einem einheimischen Biologen – zu einem Fischerdorf am Pazifik. Dieses hatte seit langem mit dem vielen Plastikmüll im Wasser zu kämpfen. Bär begann, den Fischern zu zeigen, wie sich eine eingesamelte Tüte Müll in bunte Kinderstühlchen verwandeln lässt – der Funke sprang über, auch aus Nachbarorten wurde Interesse angemeldet. 2012 war Bär dann auch bei „Re-Mex“ dabei, bei Workshops in einem der FAROs oder auch an der Deutschen Schule. Einbezogen werden sollen nach Bärs Vorstellung nun möglichst auch die informellen Müllsammler, in Mexiko *pepenedores* genannt, damit diese die Mülldesigner nicht als Konkurrenz sehen, sondern damit sie selbst „andere Wertschöpfungsketten“ erzeugen können. Für Ende 2014 ist ein weiterer Workshop im süd mexikanischen Chiapas geplant.

Social Plastics ist so einfach wie raffiniert: Es geht um Wertschätzung (von Plastik als Ressource) und Wertschöpfung (die Inwertsetzung von wertlosem Müll), um Ressourcenbewusstsein und ästhetischen Mehrwert, schließlich sogar um kulturellen Erkenntnisgewinn, wenn nämlich genauer analysiert wird,



Ausstellung „Re-Mex. El Poder de las Artes“ in der Galerie atea in Mexiko-Stadt (Foto: Annika Börm)



Müllkunst in Mexiko (Fotos: Gerhard Bär)

⁸⁶ Die CAMEXA hatte die recycelten Kunststoffmöbel aus Miravalle 2011 zur mexikanischen Präsentation der *Casa Alemana* – die Endstation der Lateinamerika-Tour eines mobilen Modellwohnhauses, in dem Energieeffizienz und erneuerbare Energien vorgeführt wurden – ausgestellt.

welche Art von Abfall jeweils produziert, welche Formen und Gegenstände daraus jeweils geformt werden.

2013 kamen mit Bär zwei mexikanische Künstler nach Berlin, die er auch 2014 wieder eingeladen hat, mit ihm an Projekten im Berliner Stadtteil Neukölln und in Rumänien zu arbeiten. Einer von ihnen ist Oscar Pérez aus Iztapalapa. Durch die Zusammenarbeit sei er angeregt worden, eine eigene Marke (fusion 160) zu gründen, das Modell also gewissermaßen zu mexikanisieren. Ermutigt habe den studierten Philosophen vor allem das von Bär transportierte Beuys'sche Credo dass „jeder ein Künstler“ sei. Zudem wird die Adaptation in Miravalles zur Einkommensquelle für Jugendliche und immer wieder „zum Anlass, die community zu weiteren Veränderungen anzuregen“, wie Pérez sagt.⁸⁷

Social Plastics in Mexiko ist die Geschichte eines außergewöhnlich nachhaltigen wie produktiven Kulturaustauschs, dessen Erfahrung es – eben deshalb – festzuhalten gilt: Interessant wäre beispielsweise, die Dynamik dieses Erfolgs zu rekonstruieren, wie also eine Idee und Praxis von einem Ort zum anderen wandert, wie sie übersetzt und adaptiert wird, wie sich globale und lokale Techniken und Ästhetiken dabei verschränken. Denkbar wäre im Rahmen des Deutschland-Jahrs beispielsweise eine Gesamtausstellung von in diesen internationalen Austauschprozessen entstandenen Kunst- und Designgegenständen, möglichst flankiert von einer mehrsprachigen Publikation.



Aspekt der Installation „hidden words“ (Graphik: Erick Meyenberg)

Der 1980 geborene mexikanische Künstler **Erick Meyenberg** hat zwischen 2005 und 2009 an der Berliner Universität der Künste bei Rebecca Horn studiert. Im Gepäck hatte der junge Absolvent einer mexikanischen Kunsthochschule kaum mehr als ein diffuses Familiengedächtnis um aus Deutschland eingewanderte Urgroßeltern und eine „riesengroße“ wenn auch ihm selbst etwas „unerklärliche“ Sympathie und Hingezogenheit zu Deutschland. Die Aufnahme in Horns Klasse bedeutete für ihn das Ende konventioneller Malerei und die Suche nach explorativen Methoden, die nun ins Zentrum von Meyenbergs Arbeiten rücken, Soundexperimente, Datenverarbeitung oder grafische Visualisierungen. Das Interesse an den forschenden und interdisziplinären Möglichkeiten der Kunst, ihre Verschränkungen mit Fächern wie Biologie und Mathematik, aber auch mit Literatur und Geschichte habe in Deutschland ein produktives Umfeld gefunden. „Ich traute mich hier mehr und setzte eher auf Forschungsprozesse denn auf fertige Objekte“ (EM).

Eine neuartige Sinneserfahrung war der – in Mexiko kaum spürbare – Wechsel der Jahreszeiten, der Einfluss der Landschaft und der Natur auf menschliches Verhalten. Eine ähnliche Faszination geht für ihn von der deutschen Sprache aus: „Eine präzise Sprache, die die Materialität und die Substanz der Dinge berührt“ (EM). Und: „Wenn ich deutsch spreche spüre ich, dass ich den Dingen näher komme, als wenn ich spanisch oder englisch spreche.“

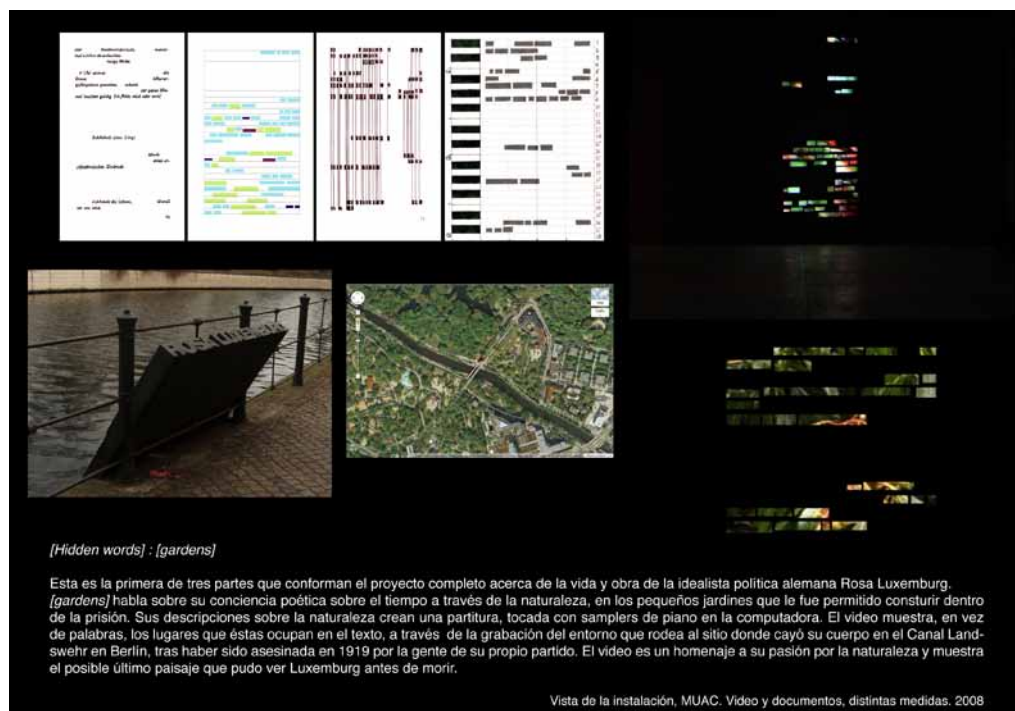
87 Schriftliche Kommunikation Juli 2014.

Beide Faszinationen verarbeitet Meyenberg in seiner – insgesamt sechs Jahre währenden – Arbeit an der Installation „hidden words“, in der er die berühmt gewordenen „Briefe aus dem Gefängnis“ von Rosa Luxemburg bearbeitet und über komplexe künstlerische Prozeduren in drei großangelegte Raum- und Licht-Installationen übersetzt.

Ausgangspunkt ist die emotionale Berührtheit des Künstlers, der in Luxemburgs Brieftagebuch aus der Gefangenschaft das alltägliche und das politische Leben auf das Engste verwoben sieht. „Ich dachte immer, das seien zwei voneinander getrennte Sphären, nun aber sah ich, dass sie einander näher standen als geglaubt“ (EM). Zum Ausgangsmaterial wird die „Musikalität“ von Luxemburgs Sprache, der Rhythmus ihres Textes, ihre Beobachtungen von Zeit

und Natur, die Verquickung des dramatischen Zeitgeists während des Ersten Weltkriegs mit kleinen Alltagsfreuden, die die inhaftierte Politikerin und Kriegsgegnerin über zwei Jahre aus einem Berliner Gefängnis notiert. Mittels komplizierter Verfahren, Filterprozesse und Systematisierungen wurde das Textgerüst nun in verschiedene visuelle und auditive Ordnungen beziehungsweise räumliche Systeme übersetzt.

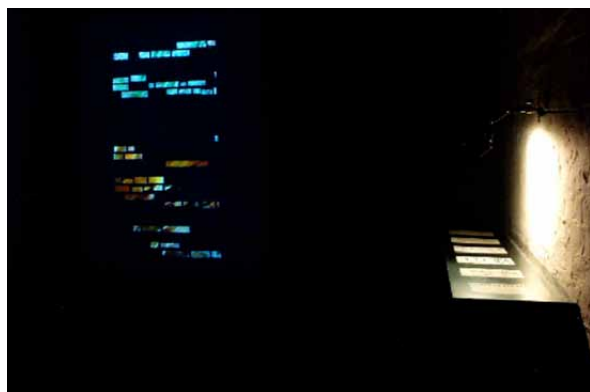
Im ersten Stück „gardens“ werden all die Passagen der Texte markiert, in denen die Schreiberin sich auf die Veränderungen der Natur bezieht. Dar- aus erstellte Meyenberg nun eine Art visuelle Klavierpartitur, die dem Klang eine „Räumlichkeit“ verschafft, und zwar nach einem „kontrollierten Zufallsprinzip“, bei dem die Künstler die Regeln setzen



und das Material die Resultate bestimmt. Für die Präsentation der Komposition unterlegt Meyenberg die schwarz-weiße Partitur zudem mit Videoaufnahmen von der winterlichen Kanallandschaft im Berliner Tiergarten an einem Januartag, als Erinnerung an die „vermutlich letzte Landschaft, die Rosa gesehen hat“ (EM).

Die zweite Installation ist mit „emotions“ überschrieben: Hier extrahiert Meyenberg alle Textstellen, die auf Stimmungen und Gefühlszustände Bezug nehmen und die von Freude bis Leid reichen. Daraus werden sieben Gemütsverfassungen destilliert, denen – über eine komplizierte Prozedur und mit Hilfe eines deutschen Komponisten – bestimmte Töne zugeordnet werden, um so etwas wie „die emotionale DNA von Rosa“ (EM) herauszufiltern und räumlich umzusetzen. Es entstand eine 80minütige, meditative Klangskulptur aus sieben modulierten Tönen, die von Meyenberg wiederum („um nicht in Gefühlsklischees zu verfallen“) in eine Lichtpartitur übersetzt wurde. Dabei geht es ihm zunächst um die sinnliche Berührung der von Klängen und Lichtmelodien umfungenen Zuschauer, „die erst nach und nach entdecken, dass dahinter eine Ordnung und ein Text, ein Kontext und eine historische Logik stehen“ (EM).

Im dritten Stück „dusk“ kommt die Protagonistin direkt zu Wort: Ein bestimmtes Textfragment Luxemburgs, das Meyenbergs Aufmerksamkeit erregte, wurde zum Ausgangspunkt für die Schaffung einer „poetischen Zwischensphäre“ zwischen der privaten und der politischen Zeit. „Es ist ein Pingpong zwischen zwei Zeitlinien, ihrer Lebenszeit und der geschichtlichen Zeit, wie zwei parallele Linien“, so Meyenberg (EM). „Sie hat ja Pingpong mit der Geschichte gespielt: Sie hat das Bällchen hingeworfen und die Geschichte hat es ihr mit großer Kraft zurückgeworfen.“ Die Dämmerung, *dusk*, schien ihm die „ideale poetische Figur“, um von dieser



Installation "hidden words" (Foto: Erick Meyenberg)

„instabilen Zone des Übergangs“ (EM) zu sprechen. Erzeugt wird diese Sphäre zwischen zwei 20 Meter langen Reihen von Lautsprechern, in denen die gesprochenen Fragmente aus beiden Passagen sich klanglich miteinander verweben.

Was in der Beschreibung womöglich nach Verkitschung von Zeitgeschichte oder auch ihrer technizistischen Dekonstruktion klingt, ist in der Umsetzung⁸⁸ eine feinsinnige und ästhetisch wie konzeptuell überzeugende Arbeit, bei der besonders die experimentellen – ans Surreale grenzenden, ihr Material verfremdenden, aber nie denunzierenden – Systematisierungen faszinieren. Dabei lösen sich die sinnlich-ästhetischen Kartierungen Geschichte und Gefühl niemals von ihrem Gegenstand, bleiben erfahr- und letztlich auch verstehbar.

Fertiggestellt hat Meyenberg die dreiteilige Installation erst nach seiner Rückkehr nach Mexiko. 2009 wurde sie vom MUAC angekauft und teilweise auch dort ausgestellt; auch an anderen Orten hat die Arbeit des heute hochangesehenen Mitdreißigers einiges Aufsehen erregt. Zusammenhängend zu sehen war die raumgreifende Dreier-Installation bislang jedoch weder in Mexiko noch in Deutschland. Ein möglicher Anlass dazu wäre nun, dass sich im Jahr 2016 die Inhaftierung der deutschen Politikerin zum 100. Mal jährt.

88 Der Künstler hat der Verfasserin die Arbeit in Videopräsentationen vorgeführt.



Nuremberg Tenochtitlán map, Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst, Mariana Castillo Deball, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, 2013 (Foto: Mariana Castillo Deball)

Die 1975 geborene Künstlerin **Mariana Castillo Deball** (MCD) lebt seit 2005 in Berlin und wurde hier 2013 für ihre „Nürnberg-Karte von Tenochtitlán“ mit dem Nationalpreis für junge Kunst ausgezeichnet. Die Installation zeigt die hybride Repräsentation des Kernstücks des aztekischen Imperiums, die Stadt Tenochtitlán, als eine kuriose kartografische Übersetzung: Auf dem Boden sehen wir die flächendeckende Vergrößerung einer Karte nach einem der Codices, der als erste Karte der Aztekenmetropole über Hernán Cortés im 16. Jahrhundert nach Europa und speziell nach Nürnberg gelangte. Dort wurde die Karte in einen Holzschnitt übertragen und ausgerechnet über diese mittelalterliche Technik geriet die inzwischen bekannte Repräsentation der Aztekenmetropole in Umlauf. So handelt es sich hier um eine historisch-ästhetische Anverwandlung. „Tenochtitlán sieht hier wie ein deutsches Dorf aus“, bemerkt die Künstlerin (MCD). Auf die horizontale Kartenreproduktion hat sie als vertikale Marker die sogenannten *Chinelos* montiert, die in der mexikanischen Volkskultur als Persiflage auf die Eroberer entwickelten Figuren, die hier eine gleichsam subversive indigene Perspektive anzeigen.

Castillos Material ist die Geschichte und Erinnerungskultur, oder vielmehr deren Produktion und Inszenierung. Ihre Heimat Mexiko, weltweit eines der wichtigsten Zentren der zeitgenössischen Archäologie, ist dabei natürlicher Bezugs- und Ausgangspunkt. In dem groß angelegten Projekt „*Estas ruinas que ves*“, das 2005 im mexikanischen Museum

Carrillo Gil gezeigt wurde, beschäftigte sie sich mit Techniken und Politiken der Freilegung, Aufarbeitung und Präsentation von vorkolonialer Vergangenheit, also mit der „Herausbildung der Archäologie als eigenständiger Disziplin“ (MCD) und ihrer Rolle im öffentlichen Raum. Immer wieder geht es in ihren Arbeiten um die Wege, aber auch die Beschaffenheit von Wissensobjekten, um Modelle, Abdrücke und Repliken und die Inszenierung kultureller Authentizität – stets ortsspezifisch, spielerisch und diskurskritisch, stets an ästhetisch wirkungsvollen Übersetzungen in Bild- und Formsprachen interessiert.

Deutschland und Berlin sind für diesen Fokus auf Erinnerungskulturen und Wissenspolitiken schon wegen der archäologischen Sammlungen zu Mesoamerika nahezu obligatorische Bezugspunkte für die Mexikanerin. „Viele Entwicklungen in der mexikanischen Archäologie haben in Berlin ihren Ausgang genommen“, vieles davon ist in der dichten Berliner Institutionen- und Forschungslandschaft zu finden. „Wenn ich in Mexiko geblieben wäre, hätte ich niemals begonnen, die Geschichte der mexikanischen Archäologie zu studieren“ (MCD).

Für die Berlin-Biennale 2014 hat sie, in Zusammenarbeit mit der Berliner Gipsformerei, im Ethnologischen Museum eine Arbeit über das Museum als Produktionsstätte kulturellen Wissens entwickelt. Ausgehend von den Forschungen des Berliner Altamerikanisten Eduard Seler, der ab 1903 die Ame-



Ausstellung von Mariane Castillo Deball bei der Berlin-Biennale Mai 2014 (Fotos: Anne Huffschild)

rika-Abteilung des Völkerkunde-Museums leitete, zeigte sie hier über Gipsmodelle und Papierdrucke oder prähispanische Stempel, die auf Podesten und Arbeitsgeräten drapiert sind, wie kulturelle Artefakte reproduziert und museal inszeniert werden. Als Begleitpublikation erschien die erste Nummer der von Castillo konzipierten Zeitschrift *Ixiptla*, was soviel wie Repräsentation bedeuten würde, „wenn es in *nahua* das Konzept geben würde, was es aber nicht gab“ (MCD). So sei das Wort eher mit Haut übersetzbar, „die eine Idee, einen Begriff oder auch eine Gottheit bedeckt“ (MCD). Entscheidend sei, dass eine solche „zweite Haut“ an die Stelle des Originals treten könne, als eine Art „Doppelgänger“ (wie es im deutschen Original heißt), wobei die Differenz „zwischen Original und Kopie verwischt“, wie es wiederum im Editorial von *Ixiptla* heißt. In dieser ersten (englisch-

sprachigen) Ausgabe lud die Künstlerin Anthropologen und Intellektuelle ein, einzelne rätselhafte Stücke der Berliner Sammlung, darunter etwa eine geheimnisvolle Maya-Nofretete, zu kommentieren.

Eine zweite Ausgabe, diesmal in Zeitungsformat und zweisprachig (deutsch/englisch), erschien als Begleitpublikation für eine große Einzelausstellung im Hamburger Bahnhof, die am 19. September 2014 eröffnet wurde und bis zum März 2015 zu sehen sein wird. „*Parergon*“, so etwas wie Beiwerk oder Nebenwerk, nähert sich dem „Drama“ (MCD) der Berliner Museumstopografie und Erinnerungslandschaft im 20. Jahrhundert. Thema der Schau aus 22 in der Halle verstreuten Sammlungsobjekten und Exponaten aus verschiedenen Berliner Beständen, Kellern und Archiven sind die verschlungenen



Ausstellungsansicht „*Parergon*“ im Hamburger Bahnhof, September 2014 (Foto: Thomas Bruns/Hamburger Bahnhof)

Wege und Wanderungen dieser Objekte, die in Texten rekonstruiert werden. Castillo beschäftigt sich also erneut weniger mit der Substanz der Reliquien und Requisiten als, diesmal im Zuge einer intensiven musealen Feldforschung, mit deren „Rahmungen“.

Fast alle Exponate sind tatsächlich Originale, um deren Zurverfügungstellung mit Leihgebern in großer Verhandlungskunst gerungen wurde. Etwa ein Kriegerdenkmal für „gefallene Feldeisenbahner“, das in den 1930er Jahren schon vor dem Bahnhof stand und seit kurzem in die Sammlung politischer Denkmäler, die künftig in der Zitadelle ausgestellt werden sollen, verbannt ist, oder auch die – ausgerechnet von Arno Breker – gefertigte Totenmaske von Max Liebermann als später Fund und wahrlich „tragische Geschichte“ (MCD). Manches wurde als Replik erstellt – wie ein Rollstuhl mit der schönen Aufschrift „null problema“ oder der auf einem transparenten Vorhang reproduzierte Mschatta-Fries aus dem Pergamon. In einem als Audioguide zugänglichen Hörstück erhalten Besucher Einblick in den Rechercheprozess. Zu hören sind Fragmente aus Gesprächen mit Museums- oder Archivmitarbeitern, die von Teilungen, Umwidmungen und Übersreibungen, Zerstörungen, Diebstählen und Neuerfindungen berichten.

Die Arbeit ist auch insofern ortsspezifisch, als dass die mexikanische Künstlerin sich hier unter anderem die komplizierte und bislang erstaunlich unerzählte Geschichte des Hamburger Bahnhofs selbst vornahm, seinen Vorläufer des „Verkehrs- und Baumuseums“, das unsanfte Auseinanderreißen der Bestände, von dem ein Kronzeuge erbittert berichtet. Dies könne, so befürchtete Castillo Deball im Vorfeld, als Provokation verstanden werden, sich als ausländische Künstlerin an das Innerste dieser und anderer heiliger Hallen der modernen Kunst und der Berliner Baugeschichte zu machen – „hier sind die Leute doch so penibel mit ihrer Geschichte“

(MCD). Bei der Eröffnung pries der Leiter der Neuen Nationalgalerie, Joachim Jäger, jedoch gerade den radikalen Gestus ihrer weit gefächerten „Choreographie der Fragen“, bei der „der Spiegel umgedreht und uns selbst vorgehalten“ werde. Damit würde auch für den zum Kunstort umgewidmeten Bahnhof „ein neues Kapitel“ aufgeschlagen.

Dass Deutschland einer der Vorreiter auf dem Gebiet der Archäologie als wissenschaftliche Disziplin ist, hat für Castillo Deball durchaus auch damit zu tun, dass die Deutschen in Bezug auf die koloniale Expansion unter den europäischen Mächten gewissermaßen Spätzünder waren:

„Sie hatten keine Zeit mehr, wie die Franzosen oder Engländer, Kolonien zu haben. Und so wurde die alte Idee des Kolonialismus mit dem Wissen kompensiert, mit Expeditionen und Reisen“ (MCD).

Doch bei aller Kritik an den musealen Institutionen und ihrer kolonialen Neigung zur Kuriositäten-Ausstellung lebt ihre künstlerische Forschung und deren museografische Inszenierung auch vom Eigensinn der Objekte und ihrer Materialitäten, von feiner Ironie und Überraschungen. In ihrer Auseinandersetzung mit Museen und Archiven entwickelt Castillo Deball zudem bemerkenswerte Überlegungen, wie etwa die, dass in der hochgelobten Archivierungskunst der Deutschen womöglich auch ein ikonoklastisches Motiv stecke: Archivieren heiße ja immer auch, die Bilder (und Erinnerungen) wegzuschließen, Vergangenes wegzuzuordnen und an die Archive zu delegieren – nur ein Bruchteil des Archivierten würde in den Museen, und übrigens auch in Mexiko, dem Publikum gezeigt. In dieser Obsession, Vergangenes zu klassifizieren, zu ordnen und immer wieder nur höchst selektiv ans Licht zu holen, seien sich Mexiko und Deutschland letztlich „sehr ähnlich“ (MCD).

5.1 In Kürze – Desiderate und Empfehlungen

► Deutschland-Bilder sind von kulturellen Voreinstellungen, aber auch von Polaritäten und Widersprüchen geprägt – und sollten in der kulturellen Kooperation eher weiter diversifiziert als vereinheitlicht werden. Dabei geht es um die Überwindung eingefahrener kultureller Erwartungen durch – neben den bewährten deutschen Kompetenzen auf Gebieten wie Verkehrs- und Energiepolitik oder *Green Economy* – neuartige oder auch überraschende Zugänge, die Neugier auf ein „anderes Deutschland“ wecken: etwa durch den Topos des Scheiterns, die politische Streitkultur, die postindustriellen Kulturen des öffentlichen Raums oder Teilen statt Besitzen. Mögliches Motto: Deutschland ist anders [als du womöglich denkst] – lernfähig, divers, weltoffen.

► Zugleich sollte die Diversifizierung von Mexiko-Bildern, die in der breiten Öffentlichkeit bislang vor allem durch „Frida Kahlo“ und „Azteken“ geprägt sind, gefördert werden, um jenseits von Exotik und Folklore den Blick auf eine komplexe kulturelle Moderne an der Schnittstelle der drei Amerikas freizulegen.

► Wie bisherige Erfahrungen aus dem deutsch-mexikanischen Kulturaustausch belegen, sind für die Nachhaltigkeit von kultureller Zusammenarbeit offenbar Katalysator-Effekte und Open-End-Prozesse von Bedeutung. Kunst kann und soll dabei relevante Probleme und Herausforderungen thematisieren – etwa Themen wie Wasser und Müll, Recycling und Mobilität, Gewalt und Kriminalität – sollte aber nicht auf pädagogische oder imagepolitische Funktionen reduziert werden. Vielmehr sollte eine grenzüberschreitende kulturelle Zusammenarbeit auf den Eigensinn, die ästhetische Produktivität und Unabhängigkeit der Künste setzen und vertrauen.

Daher ist ein arbeitsteiliges, komplementäres und im besten Sinne spannungsgeladenes Verhältnis und Zusammenwirken von Kultur, Wissenschaft und Wirtschaft anzustreben – und nicht etwa eine Fusionierung dieser Felder.

► Zu empfehlen ist die Identifizierung einiger zentraler thematischer Achsen, die – neben Megathemen wie Klima, Zukunft der Arbeit oder Migration – für beide Seiten, wenn auch unterschiedlich akzentuiert, relevant und anschlussfähig sind.

► Eine mögliche Achse ist die „urbane Frage“ (unter dem hier vorgeschlagenen Arbeitstitel „Der Wert der Stadt“), an die sich für beide Länder relevante Fragen anknüpfen lassen: nach Mobilität (Stichworte: Elektromobilität, Fahrradkultur, Car-sharing, Umweltzonen) und urbaner Lebensqualität, nach öffentlichem Raum, Bürgerbeteiligung und *urban commons*, nach städtischer Hardware (Infrastruktur, Flughäfen) wie stadtkultureller Software (Soundscapes) sowie nach dem Beitrag der so genannten Kreativen zur Stadt. Eine verbindende Achse ist zudem das beidseitig große Interesse an Fragen der urbanen Ernährung (*urban gardening/farming*, Esskulturen) und allgemein an städtischem (Land-)Wirtschaften. Zu diesen Feldern haben verschiedenste Akteure (Kunstschaffende, private und öffentliche Institutionen) in beiden Ländern und in ihren Hauptstädten eine Reihe von Expertisen, die im Austausch fruchtbar gemacht werden können.

► Weitere mögliche Themenachsen sind Digitalisierung und Alltag (Piraterie und Urheberrechte, Digitalisierung von Archiven), Gewaltprävention und Traumabearbeitung (in direktem Anschluss an das von mexikanischer Seite formulierte Interesse an Strategien kultureller Gewaltverarbeitung) oder auch globale Kulturdialoge im 21. Jahrhundert (Arbeitstitel: *deconstructing Humboldt*).

► Kuratorische Arbeiten zu diesen Themen sollten unter Nutzung von (wiederholten) Recherche- und Kuratorenreisen, Austausch und (nachhaltig angelegten) Künstlerresidenzen baldmöglichst angestoßen und in prozessualen Dynamiken entsprechende Konzepte entwickelt werden. Die Tradition der nationalen Schaufenster und der kulturellen Leistungsschauen sollte dabei zunehmend in den Hintergrund treten zugunsten gemeinsam vorangetriebener Prozesse der Kultur- und Wissensproduktion.

► Wie der Rückblick auf geglückte Kooperationen zeigt, sind Leuchttürme und kulturelle Nachhaltigkeit durchaus zu vereinbaren. Es geht darum, Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit, aber eben keine flüchtigen Leuchtfeuer zu erzeugen, und neben kalkulierbaren Veranstaltungen auch Open-End-Projekte zu initiieren. Im Zentrum steht das Bestreben, Neugier zu wecken, Interesse zu säen und möglichst kollaborative Prozesse anzustoßen, die nicht nur ökologisch, sondern auch kulturell nachhaltig wirken. Das Nachwirken solcher kultureller Kooperationen könnte mittels Monitoring-Prozedere evaluiert werden.

► Unbedingt zu empfehlen ist, insbesondere für die kuratorische Ausarbeitung der genannten Themenplattformen, ein spartenübergreifendes Vorgehen, das auf die Produktivität transdisziplinärer Ansätze setzt und in dem die allzu strikte Trennung zwischen Forschung und Kunst, also auch zwischen Kultur- und Wissensproduktion, tendenziell aufgehoben wird. Das bedeutet zudem, weiterhin auf den öffentlichen Raum – auch im Sinne der Sichtbarkeit über etablierte Kunstorte hinaus – als zentrales Szenario für künstlerische Interventionen zu setzen.

► Zugleich gilt es, an die in Mexiko besonders geschätzten Sparten aus Deutschland (wie Musik und Soundkunst, Tanztheater, Theater, Film) anzu-

knüpfen und das Publikum über die jeweilige Fangemeinde – etwa des deutschen Films – hinaus auszuweiten. Eine Chance liegt hier im Anschluss an spezifische mediale und kulturelle Gewohnheiten wie die in Mexiko ausgeprägte Hör- und Radiokultur. Für diese können, wiederum unter Rückgriff auf deutsche Kulturtraditionen, Hörformate wie Hörspiel oder Hörbücher entwickelt werden. Einbeziehen lassen sich zudem kulturelle Spezifika wie die in Mexiko überaus virulenten *culturas populares* oder auch besondere Kulturaktionen wie das innovative Dokumentarfilmfestival *Ambulante*.

► Ausgehend von der markanten und etablierten Achse zwischen den beiden Haupt- und Weltstädten Berlin und Mexiko-Stadt, für welche die seit über 20 Jahren bestehende Städtepartnerschaft wiederbelebt werden kann, sollte im Sinne der regionalen Diversifizierung ein multizentrales Satellitensystem aufgebaut werden. Vorgeschlagen werden hier als regionale Satelliten die Städte Tijuana, Monterrey, Guadalajara, San Luis Potosí und – für die kulturelle Zusammenarbeit bislang relativ neu – Oaxaca als blühende Kulturmetropole in Süd Mexiko.

LITERATURVERZEICHNIS
KATALOGE
GESPRÄCHS-
PARTNERINNEN UND
GESPRÄCHSPARTNER

Literaturverzeichnis

- Becker, Anne/Olga Burkert/Anne Doose/Alexander Jachnows/Marianne Poppitz (Hg.): Verhandlungssache Mexiko Stadt. Umkämpfte Räume, Stadtaneignungen, *Imaginario urbanos*. Berlin: b_books.
- Bippus, Elke (Hg.) (2009): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich-Berlin: diaphanes.
- Borries, Friedrich von (Hg.) (2011): Berliner Atlas paradoxaler Mobilität. Berlin: Merve.
- Boullosa, Carmen (2007): Mexiko-Berlin, Berlin-Mexiko. In: *Lo propio en lo ajeno, lo ajeno en lo propio*. Katalog zu einer Fotoausstellung von Adrián Bodek und Ulrich Wüst im Centro de la Imagen in Mexiko-Stadt, S. 14-19.
- Diario Oficial de la Federación (2014): Programa Oficial de Cultura y Arte 2014-2018, Mexiko-Stadt.
- Dussel Peters, Susanne (2005): Die Architektur Hannes Meyers und Max Cettos. Von der deutschen Moderne nach Mexiko. In: Renata von Hanffstengel/Cecilia Romero Vasconcelos (Hg.): *Mexiko. Das wohltemperierte Exil*. Instituto de Investigaciones Interculturales Germano Mexicanas, México 1995, S. 233–252.
- Einfeldt, Kirsten (2010): *Moderne Kunst in Mexiko. Raum, Material und nationale Identität*. Bielefeld: transcript.
- Ette, Ottmar/Walther L. Bernecker (Hg.) (2001): *Ansichten Amerikas. Neuere Studien zu Alexander von Humboldt*. Frankfurt a.M.: Vervuert.
- Ette, Ottmar (2009): *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Ette, Ottmar (2001a): Alexander von Humboldt und das Projekt der Moderne. In: Ottmar Ette/Walther L. Bernecker (Hg.): *Ansichten Amerikas. Neuere Studien zu Alexander von Humboldt*. Frankfurt a. M.: Vervuert, S. 9–17.
- Ette, Ottmar (2001b): Der Wissenschaftler als Weltbürger. Alexander von Humboldt auf dem Weg zur Kosmopolitik. In: Ottmar Ette/Walther L. Bernecker: *Ansichten Amerikas. Neuere Studien zu Alexander von Humboldt*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Ferguson, Francesca/Urban Drift Projekt (Hg.) (2014): *Make_Shift city*. Berlin: Jovis.
- Hernández, Edgar Alejandro/Inbal Mille Gurfinkel (Hg.) (2013): *Sin límites. Arte contemporaneo en la Ciudad de México 2000-2010*. Mexiko-Stadt/Barcelona: RM Verlag.
- Hanffstengel, Renate von/Cecilia Romero Vasconcelos (Hg.) (1995): *Mexiko. Das wohltemperierte Exil*. Mexiko-Stadt: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano Mexicanas.
- Hernández Salazar, Iliana E. (2014): *La tardía rivalidad de sistemas. Cooperación cultural de la RFA y la RDA con México (1953–1989)*. Manuskript der Dissertationsschrift im Fachbereich Politikwissenschaften an der Universität Rostock.
- Huffs Schmid, Anne/Christiane Burkhard/Sabine Keinath (1991): *Menuett im Spiegelsaal – Bilder und Projektionen*. In: *Mexiko – Stadt der Frauen*. Katalog der von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst organisierten gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, S. 22-37.
- Huffs Schmid, Anne (Hg.) (2006): *Stadt als Labor: Krise und Erinnerung in Berlin und Buenos Aires*. Berlin: Parthas.
- Huffs Schmid, Anne (2010): *Mexiko: Das Land und die Freiheit*. Zürich: Rotpunktverlag.

- Huffschmid, Anne/Wolf-Dieter Vogel/Nana Heidhues/Michael Krämer/Christiane Schulte (Hg) (2012): *NarcoZones. Entgrenzte Märkte und Gewalt in Lateinamerika*. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- Muévete por tu Ciudad A.C. (2014): Unveröffentlichte Textsammlung mit acht Text/Bild-Essays über Berlin aus mexikanischer Perspektive, Mexiko-Stadt.
- Müller, Christa (2011): *Urban Gardening. Über die Rückkehr der Gärten in die Stadt*. München: oekom Verlag.
- Noack, Karoline (2009): Die ‚Werkstatt der populären Grafik‘ in Mexiko – die Bauhaus reist nach Amerika. In: Sonja Neef (Hg.): *An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne*, Bielefeld: transcript, S. 91–113.
- Nomadisch Grün (Hg.) (2012): *Prinzessinnengärten. Anders gärtnern in der Stadt*. Köln: Dumont.
- Pohle, Fritz (1986): *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937–1946)*. Stuttgart: Metzler.
- Sánchez, Osvaldo (2003): Brot, Spiele und Öffentlichkeit. In dem von der UNAM und dem GI herausgegebenen Katalog der Ausstellung „agua-Wasser“, Mexiko-Stadt, S. 28–33.
- Scherer, Bernd (2003): Wasser. Einleitung zu dem von der UNAM und dem Goethe-Institut herausgegebenen Katalog der Ausstellung „agua-Wasser“, Mexiko-Stadt, S. 14–27.
- Schneider, Mirjam (2014): Mexico Country Report, im Kontext der preparatory action Culture in EU External Relations, einsehbar unter: <http://cultureinexternal-relations.eu/wp-content/uploads/2014/03/country-report-Mexico-05.03.2014.pdf>.
- Schmilchuk, Graciela (2003): Eine andere Geografie der öffentlichen Kunst. In dem von der UNAM und dem Goethe-Institut herausgegebenen Katalog der Ausstellung „agua-Wasser“, Mexiko-Stadt, S. 34–41.
- Schmilchuk, Graciela (2002): Helen Escobedo: *Pasos en la arena*. Madrid/Mexiko-Stadt: Turner, UNAM, CNCA. (engl. Version: Schilchuk, Graciela (2005): Helen Escobedo: *Footsteps In The Sand*. Madrid-Mexiko-Stadt: Turner).
- Schmidt, Friedhelm (1992): *Wildes Paradies – Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis.
- Vergara Figueroa, Abilio (Hrsg.) (2001): *Imaginos: horizontes plurales*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Villanueva Rivas, César (2011): The rise and fall of Mexico's international image: Stereotypical identities, media strategies and diplomacy dilemmas. In: *Place Branding and Public Diplomacy*, Jg. 7, Nr. 1, February 2011, S. 23–31.

Kataloge

1992/Mexiko – Stadt der Frauen. Katalog der von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst organisierten gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt.

1997/Lo propio en lo ajeno, lo ajeno en lo propio. Katalog zu einer Fotoausstellung von Adrián Bodek und Ulrich Wüst im Centro de la Imagen, Goethe-Institut, Mexiko-Stadt: Centro de la Imagen.

2002/¡Atención México! Positionen der Gegenwart | Posiciones en la actualidad, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, begleitende Textsammlung zu dem Kulturfestival MEXartes.de

2003/agua-Wasser, von der UNAM und dem Goethe-Institut herausgegebenen Katalog zu der gleichnamigen Ausstellung in Mexiko-Stadt (Januar/Februar 2002).

2003/culturALE, Katalog zu dem gleichnamigen Kulturfestival, herausgegeben vom Goethe-Institut Mexiko.

2008/Citámbulos Mexico City. Journey to the Mexican Megalopolis, herausgegeben von Ana Álvarez, Fionn Petch, Valentina Rojas Loa, Christian von Wissel und Kristien Ring, Berlin: Jovis.

2010/Residual. intervenciones artísticas en la ciudad, herausgegeben vom Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) der UNAM, Mexiko-Stadt.

2013/RE-MEX, el poder de las Artes, herausgegeben vom Goethe-Institut Mexiko-Stadt (Jenny Mügel, Claudia Wondratschke).

Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner

Im Zentrum der Datenerhebung standen Gespräche, die zwischen Februar und August 2014 mit rund 35 als relevant erachteten Akteuren in Berlin und Mexiko-Stadt geführt wurden. Dabei handelte es sich um Kulturschaffende, Kulturmittler und Forschende deutscher wie mexikanischer Herkunft, die den Austausch zwischen beiden Ländern seit langem betreiben, beobachten und/oder erforschen; die Auswahl bildet einen vergleichsweise breiten Fächer unterschiedlicher Generationen, Disziplinen, Arbeitsweisen und institutioneller Hintergründe ab. Im Mittelpunkt der offenen Leitfadeninterviews standen die jeweiligen Erfahrungen, Einschätzungen und Perspektiven; gefragt wurde nach gelungenen wie auch als misslungen betrachteten Kooperationen, nach Deutschland- beziehungsweise Mexiko-Bildern (Eindrücke, Wahrnehmungen), nach Leitbildern, Netzwerken und Multiplikatoreffekten.

- AC_ Abraham Cruzvillegas (Künstler, Mexiko-Stadt, ehem. DAAD-Residenz Berlin89)
- AS_ Annette von Schönefeld (Leiterin Heinrich-Böll-Stiftung in Mexiko-Stadt)
- AVM_ Álvaro Vázquez Mantecon (Kurator, Mexiko-Stadt, Berlin-Erfahrung)
- BS_ Bernd Scherer (Intendant Haus der Kulturen der Welt, ehem. Leiter des Goethe-Instituts Mexiko)
- CB_ Christiane Burkhard (deutsche Dokumentarfilmerin und Dozentin, Mexiko-Stadt)
- CC_ Claudia Cabrera (Übersetzerin und Kulturmittlerin, Mexiko-Stadt)
- DW_ Daniela Wolf (Programmarbeit Haus der Kulturen der Welt, ehem. Kulturarbeit Goethe-Institut Mexiko)

89 Siehe auch die Retrospektive des Künstlers im Münchner Haus der Kunst „*autoconstruction sites*“, im Frühjahr 2014 (<http://www.hausderkunst.de/agenda/detail/abraham-cruzvillegas>).

- | | | | |
|------|--|-----|---|
| EF_ | Elena Fontes (Leiterin Dokfilmfestival AMBU-LANTE, Mexiko-Stadt) | PK_ | Peter Klees (BAYER Mexiko, Deutsche Kulturstiftung Mexiko-Stadt) |
| EK_ | Esther Keller (Abt. Internationale Beziehungen/ Amerika, Berliner Senatskanzlei) | PL_ | Pia Lanzinger (Künstlerin, Berlin, Teilnahme Ausstellung „residual“) |
| EM_ | Erick Meyenberg (Künstler, Mexiko-Stadt, Studium an der UdK Berlin) | PS_ | Peter Stegemann (Kulturmittler, ehem. Goethe-Institut Mexiko-Stadt) |
| FSW_ | Friedhelm Schmidt-Welle (Kulturwissenschaftler, Ibero-Amerikanisches Institut Berlin) | RM_ | Reinhard Maiworm (Direktor Goethe-Institut Mexiko-Stadt) |
| GB_ | Gerhard Bär (Künstler, Berlin, div. Arbeitsaufenthalte in Mexiko-Stadt) | SH_ | Sebastian Huber (Filmkurator, ehem. Goethe-Institut Mexiko-Stadt) |
| GM_ | Günther Maihold (Politikwissenschaftler, derzeit Colegio de México, Mexiko-Stadt) | TB_ | Thomas Borsch (Biologe, Mexiko-Forschung, Direktor des Botanischen Gartens der FU Berlin) |
| GS_ | Graciela Schmilchuk (Kunsthistorikerin, Berlin und Mexiko-Stadt) | TH_ | Tanja Hutt (Auswärtiges Amt, ehem. Kulturattaché in Mexiko-Stadt, 2008-2012) |
| IH_ | Iliana Hernandez (Politikwissenschaftlerin, Berlin, Promotion zu dt.-mex. Kulturpolitik) | VR_ | Valentina Rojas Loa (Kuratorin, Citámbulos, Mexiko-Stadt und Berlin) |
| IM_ | Israel Martínez (Künstler, ehem. DAAD-Residenz Berlin) | YB_ | Yoatzin Botello (mexikanischer Journalist und Korrespondent, seit 2004 in Berlin) ⁹⁰ |
| IS_ | Ingrid Spiller (ehem. Büroleiterin der Heinrich-Böll-Stiftung Mexiko, Leiterin des LA-Referats der Heinrich-Böll-Stiftung) | | |
| IV_ | Ignacio Vázquez (Kurator, Mexiko-Stadt, Berlin-Erfahrung) | | |
| JA_ | Julieta Aranda (Künstlerin, Plattform eflux, Berlin-New York-Mexiko-Stadt) | | |
| JM_ | Jenny Mügel (Goethe-Institut, Programmkoordination, Mexiko-Stadt) | | |
| JT_ | Javier Toscano (Philosoph und Künstler, Promotion an FU Berlin, Mexiko-Stadt) | | |
| LAB_ | Laboratorio para la Ciudad (Gabriella Gómez-Mont/Mario Ballesteros, Mexiko-Stadt) | | |
| LG_ | Luis Garciga (Künstler, Mexiko-Stadt und Havanna) | | |
| MB_ | Marianne Braig (Politikwissenschaftlerin, Sprecherin entre Espacios, LAI der FU Berlin) | | |
| MCD_ | Mariana Castillo Deball (Künstlerin aus Mexiko-Stadt, Berlin) | | |
| MC_ | Mónica Castillo (Künstlerin, Studium in Berlin, Mexiko-Stadt und Oaxaca) | | |
| OS_ | Oswaldo Sánchez (Kurator und Kunstkritiker, internat. Beirat Haus der Kulturen der Welt) | | |

90 In seinen Blogs verarbeitet Botello seine Deutschlandeindrücke: <http://yaotzin.blogspot.de/> <http://cuadernosdobleraya.com/category/yaotzin/>.

ZUR AUTORIN

Dr. Anne Huffschnid ist Kulturwissenschaftlerin, Autorin und Kuratorin. Sie forscht, lehrt und publiziert zu Themen wie Öffentlichkeit, Stadt und Erinnerung in Lateinamerika und insbesondere Mexiko, sowie zu Diskursanalyse und Fotografie. Nach ihrem Studium der Volkswirtschaft arbeitete sie viele Jahre in Mexiko-Stadt als Reporterin der Tageszeitung La Jornada und als Korrespondentin der Berliner Tageszeitung. Ihre Promotion über die Zapatistenbewegung wurde 2004 unter dem Titel „Diskursguerilla: Wortergreifung und Widersinn“ (Synchron) veröffentlicht. Ihr jüngstes Forschungsprojekt „Memoria in der Megacity“ (Fritz Thyssen Stiftung, FU Berlin) beschäftigt sich mit politischer Erinnerung in Mexiko-Stadt und Buenos Aires; im Januar 2015 erscheint dazu die Monographie „Risse im Raum. Gewalt, Erinnerung und städtisches Leben in Lateinamerika“. Seit über 20 Jahren wirkt sie zudem bei internationalen Kulturkooperationen mit (Ausstellungen, Symposien, Publikationen, Dokumentarfilme). Neben ihren journalistischen wie kulturwissenschaftliche Beiträge hat sie eine Vielzahl von Büchern veröffentlicht, darunter etwa „Mexiko – Das Land und die Freiheit“ (Rotpunktverlag, 2010) und „Stadtforschung aus Lateinamerika“ (transcript, 2013).

Kontakt: anne.huffschnid@fu-berlin.de

Charlottenplatz 17 P.O. Box 10 24 63
D-70173 Stuttgart D-70020 Stuttgart
Tel. +49/711 2225-0 Fax +49/711 2 26 43 46
www.ifa.de info@ifa.de

